الدكتور مصطفى الجوزو

نظريات الشعر عند العرب

(الجاهلية والعصور الإسلامية)



نظريات تأسيسية ومفاهيم ومصطلحات



دار الطليعة - بيروت

الدكتور مصطفى الجوزو

نظريات الشعر عند العرب

(الجاهلية والعصور الإسلامية)

٢

نظريات تأسيسية ومفاهيم ومصطلحات

دار الطليعة للطباعة والنشر
بيروت

بيروت ـ لبنان
ص.ب.: ١١١٨١٣
الرمز البريدي: ٩٠ ٧٢٠ ١١٠
تلفون: ٣١٤٦٥٩
فاكس: ٣٠٩٤٧٠ ـ ١ ـ ٩٦١

الطبعة الأولى
صفر ١٤٢٣ هـ / نيسان ٢٠٠٢ م

المدخـــل

أخيراً ، وبعد نحو العشرين عاماً من صدور الطبعة الأولى للجزء الأول من هذا الكتاب ، والأربعة عشر عاماً من صدور الطبعة الثانية ، يظهر الجزء الثاني .. والمؤلّف يعلم بأسى عتب القراء عليه ، وربما استياءهم منه ، لعدم إنجاز وعده لهم بإصدار هذا الجزء . والحقّ أنّ الكتاب لم يكن متوقفاً ؛ فقد ظهر منه منذ نحو عشر سنوات بحثان موسّعان نُشرا في مجلتين علميّتين ، وجعلا الآن فصلين من فصول القسم الأول من هذا الجزء ؛ والبحثان هما : **نظريتا عمود الشعر العربي** (مجلة **دراسات إسلامية** ، بيروت ، العدد ٤ ، ١٤١١- ١٤١٢ هـ/ ١٩٩٠- ١٩٩١م) **ومفهوم الفحولة في الشعر العربيّ** (مجلة **الفكر العربي** ، بيروت ، العدد ٧٢، السنة الرابعة / نيسان- حزيران = إبريل- يونيو ، ١٩٩٣). لكننا لم ندرجهما في الكتاب إلا بعد تعديلات جمّة : تعميقاً وحذفاً وتطويراً ، على ما يقتضيه دخولهما في كتاب متكامل الأقسام والفصول ، وما توجبه مراجعة الفكر بعد عقد من الزمان أو يزيد.

على أنّ الأزمة الاجتماعية والاقتصادية التي عصفت بلبنان وكادت تجمّد حركة النشر ، وتحرم المؤلفين الاستقرارَ النفسيّ الذي يسمح بالتفكير العميق المتأني ، الضروريّ للبحث في مواضيع شائكة مثل موضوع النظريات الشعرية ، جعلتنا نؤْثر الخوض في مواضيع أخرى أكثر نضجاً في ذهننا بسبب الممارسة التعليمية اليومية ، أو أسهل تأليفاً ، أو أضيق مجالاً ، وإن كانت لا تقل أهمية عن هذا الكتاب ؛ فألّفنا المقالات العلمية ، وكتاباً عن مصطفى صادق الرافعيّ ، وكتابين عن الشك في أدب الجاهلية ، وشاركنا في معجم نحوي ، وكلها دراسات يعتز بها المؤلف ، ولا يعتقد أنه بخسها حقها من الجهد والدقة المنهجية ، لكنه يحمد لها أنها بدت أيسر منالاً من النظريات الشعرية التي تتناثر في المصادر النقدية والتاريخية الأدبية والثقافية الكثيرة ، وتقتضي وجود مكتبات عامة مشرعة الأبواب للباحثين وقتاً طويلاً ، وذلك ما لم يتحقق إلا جزئياً ، ومنذ سنوات قليلة فحسب ؛ فالمكتبات اللبنانية العامة مازالت تنفض عنها غبار الحرب ، وتبحث عن كثير من أسفارها بين المفقودات والضحايا ، وتتشدّد أيضاً في قوانينها حفاظاً

على كتبها من الضياع ، وبما قد لا يكون في مصلحة البحث والتأليف ، لكنْ لا لوم عليها .

وفي هذا الجزء من بحثنا، سندرس المفاهيم ومصطلحاتها ، فنبدأ بالمصطلحات والمفاهيم التأسيسية المتصلة بعمود الشعر والفحولة وبما خرج عليهما ، ثم نُعقِّب بالمصطلحات والمفاهيم النقدية ذات الأصول أو الأبعاد الغيبية والنفسية والمعنوية واللفظية ، مختارين أهمها ، وليس كلها ، محاولين أن نقدّم ما يشبه المواد الموسوعية التي يمكن أن تخدم الدارسين ومؤلفي دوائر المعارف العربية والأجنبية التي تعنى بالنقد الأدبي العربي . وقد يجيء الكلام على بعض ذلك مفصلاً أكثر من الكلام على بعضه الآخر، لا لاختلال في الدرس وفي العناية بالمصطلحات والمفاهيم ، بل لأن بعض المفاهيم والمصطلحات أكثر أهمية من بعض ، أو لأنّ المعلومات المتوافرة عن بعضها تزيد على ما يتوافر عن غيرها . كما أن المفاهيم الفرعية قد ترد ضمن المفاهيم الأساسية ، ولا سيما تلك التي بلغت حدود النظرية أو دخلت فيها ، مثل الفحولة وعمود الشعر : فَتَحْتَ هذين سترد مصطلحات تابعة لهما مثل الإحكام والتبريز والبديهة والارتجال والمشاكلة والمناسبة ، الخ . على أنّ القول سيفصَّل في بعض تلك المصطلحات التابعة ضمن فصول مستقلّة ، مثل فصول الشرف والجزالة والعذوبة وغيرها ، إذ يقال فيه كلام قليل ، وربما متفرق ، يناسب المفهوم الأساسيّ ، ثم يُوَسّع البحث فيه ، في المكان المناسب ، ضمن الفصل الخاصّ به .

لكن لماذا الجمع بين المصطلحات والمفاهيم وبعضِ النظريات الشعرية العربية ، أو ضمن تلك النظريات ؟ الحقيقة أن النظريات الشعرية العربية قليلة ، والأغلب أن ما عند العرب هو مفاهيم شعرية أكثر مما هو نظريات . أو هو نظريات غير دقيقة ، أو قليلة التنظيم ، وتعبّر عنها مفاهيم كثيرة متفرقة . وحين نقول مفاهيم فإننا نقول عفواً مصطلحات ، لأن المفاهيم لا تتحقق إلا في المصطلحات ، وإلا كانت أفكاراً غير مكتملة يلفّها الغموض والاضطراب ، ولا تتخذ صورة محدّدة أو قابلة للتحديد . وبمقدار ما تتضح المفاهيم وتتّسق وتدخل في منظومات فكرية ، يسهل وجود المصطلحات واتساقها وانتظامها . فالمصطلحات هي الحقيقة الموازية للمفاهيم ، تزيد دقتها وانتظامها ، فتسهل إعادة

إنتاجها وتوليدها وإمكان إخضاعها لنقد المنطق العلمي ، ويتأكَّدَ تلاحم المنظومة المفهومية المتصلة بها وحيويّتها ؛ والعكس صحيح بلا شك .

والمصطلح جزء من اللغة بوصفها مرجعاً ، ولكنه ليس جزءاً من اللسان أو الكلام بوصفه عملاً مرتجلاً ؛ ذلك لأن المصطلح في العلوم والفنون والحرف ، ولا سيما في العصور الحديثة ، لفظ مصطنع ، بمعنى أنه إما أن يكون مستعملاً ثم ينتزع من محيطه الدلالي لتُفرض عليه دلالة جديدة محدّدة لا تحتمل المجاز ، وتكون على قرابة ببعض دلالاته الحقيقية أو المجازية ، أو يكون غير مستعمل بل موجوداً في الاحتمال الاشتقاقيّ لجذر من جذور اللغة ذي دلالات معروفة ، فيستعمل ذلك الاشتقاق بالفعل للتعبير عن دلالة جديدة على صلة بتلك الدلالات ، أو يُنحت المصطلح من ألفاظ متعدّدة هي عناصر المفهوم أو من عناصره الجوهرية أو على علاقةٍ ما بها ، أو يُدخَل على اللغة من لغة أخرى بعد إخضاعه لقواعدها ، ويسمى ذلك تعريباً إذا كان دخيلاً على اللغة العربية ، وقد يظلّ الدخيل أعجمياً إذا لم يوافق قواعد اللغة ويطاوع الاستعمال السليم . وهذه الظاهرة تجعل المصطلح لغة جماعة محدودة نسبياً ، وليس لغة عامة . لكنّ المصطلحات النقدية العربية المتصلة بالشعر أقرب إلى أن تكون في أكثرها من ميدان اللسان ، لأن كثيراً منها مرتجل جاء في أحكام نقدية قيلت على البديهة ووجّهت إلى الجمهور المتذوّق للشعر ، أو هو واردٌ في كتابات نقدية أو شرْحية ابتدائية لم يلبث المتأخرون أن تبنوا من مفرداتها ما راقهم وما وافق اختيار كل منهم ، أو ناجمٌ عن سياق تأليفي أملى على المؤلف ألفاظاً تتلاءم وجمال الأسلوب الذي يطلبه ، وتستجيب ما أمكن للفكرة التي يريد التعبير عنها ؛ فامتزج الفن الذاتي بالعلم الموضوعي ، وربما غلب الأول على الثاني لميل القدماء إلى إظهار براعتهم الإنشائية واللغوية . ولهذا تعدّدت مصطلحات المفهوم الواحد ، أحياناً ، عند الناقد نفسه ، كما تداخلت المصطلحات بعضها في بعض أحياناً أخرى ، خلافاً لما يقتضيه علم المصطلح . وكثير من المصطلحات يبدو ، في هذا الميدان ، أدنى إلى أن يكون لغة شخصية للناقد أو الشّارح ، ولكننا أدرجناه في المنظومة الاصطلاحية لانطوائه على مفاهيم شعرية هامة . وليس بين المصطلحات التي سندرسها معرّب أو دخيل .

لكن ما هو المفهوم ؟ إنه فكرة عامة تصوّر حقيقة الشيء المجرّدة أو تصوّر صفته المجرّدة ، بمعزل عن أفراد ذلك الشيء وبما يشمل جميع أفراده في الوقت

نفسه ، وذلك كله عبر مصطلح خاصّ يوضع ، أو يكون موضوعاً من قبل ، للتعبير عن تلك الحقيقة أو تلك الصفة . فحين نقول ، في ميدان النقد الأدبيّ ، **الفحولة** فنحن نتصوّر حقيقة مجرّدة تتصل بقوة الشاعر في شعره وتستتبع جودة ذلك الشعر وتَمَيّزَه ، وهي لا تنحصر بشاعر واحد بل يمكن انطباقها على كل من كانت لشعره هذه الصفات . وكذلك الأمر حين نقول **عمود الشعر** ، فنحن نتصوّر الصفات اللفظية والمعنوية والتصويرية والموسيقية المميزة التي يرتكز عليها الشعر الجيّد كلّه ويرتفع بها ، كارتكاز القبب وارتفاعها على عُمُدها . والمفهوم إما أن يكون معرفةً واضحة المعالم تبنى على تحديدات مجرّدة لعناصر الشيء أو لمكوّناته ونتائجه ، مثل مفهوم **المحاكاة** ومفهوم **عمود الشعر** ، وحينئذ يعني المفهوم ما يعنيه المصطلح الأجنبيّ Concept ؛ أو يكون حدسيّاً مبهماً يدل على شعور نفسيّ أو خيال غائم ، مثل الوحي الشعريّ وعذوبة اللفظ ورشاقته ، وإذّاك يعني المفهوم ما يعنيه مصطلح Notion (وإن كان بعضهم قد ترجم هذا المصطلح بالتصوّر) . ومثلما أنّ أكثر المصطلحات النقدية العربية مرتجلة منتمية إلى اللسان لا اللغة ، فإن أكثر المفاهيم الموازية لها منتمية إلى الحدس ، أي إلى الفئة الثانية من المفاهيم التي قرنّاها بمصطلح Notion .

ولا بد أن تلتقي بعض مواضيع هذه الدراسة مع مواضيع الجزء الأول من هذا الكتاب ، فنكون بالخيار بين أن نهملها أو نحيل عليها في مواضعها من ذلك الجزء ، فيأتي البحث مجتزأ، أو نعيد بحثها في هذا الجزء الثاني ، فلا نأتي بجديد في شأنها ، خلافاً لما يتطلّبه أي عمل علمي أصيل . والحق أننا اخترنا وسطاً بين طرفين ، كما كان نقاد العرب يصنعون في نظرياتهم الشعرية التي بنيت في أكثرها على اختيار أواسط الأمور ؛ وذلك لأن بحثنا سيكون مؤسّساً على معطيات جديدة ، ولأن المعطيات الواردة في الجزء الأول ستستعمل عند الضرورة لإكمال الصورة ، وعلى وجه الاختصار ، غالباً ، إلاّ إذا كان البحث يقتضي التوسّع أحياناً ، ونستبعد وقوع ذلك . ولهذا فمن الطبيعي أن نهمل كثيراً من المصطلحات والمفاهيم النقدية التي توسّعنا في شرحها في الجزء الأول مثل مفهومي المحاكاة والتخييل ، ما لم تكن من الأهمية بحيث تمنعنا من تركها، ومن الاتساع بحيث يبدو ما ورد في صددها في الجزء الأول غير وافٍ.

والدراسة تتناول أساساً مفاهيم القدماء ومصطلحاتهم ، ولا سيما النقاد منهم ، لكنها لن تدع تلك المفاهيم والمصطلحات معلقة في التاريخ ، بل سيُنظر في أصولها أولاً ، ولا سيما ما يرجع منها إلى الفكر اليوناني ، وفي تواصلها الزمني ثانياً ، وفي ما يشبهها في الفكر العربي والأجنبي الحديث ثالثاً ؛ وسيُعوَّل في الفكر النقدي العربيّ الحديث على مصطفى صادق الرافعي خاصة ، وذلك لأسباب ، منها أننا درسناه بعمق فتبيّن لنا أنه "**رائد الرمزية العربية المطلة على السوريالية**" على ما يجده القارئ في كتابنا الذي يحمل هذا العنوان ، ومنها أنّه من أكثر من كتب مقالات نقدية نظرية من العرب ، ومنها أنه صاحب مكانة عالية في الإبداع الأدبي.

هذا وسيجد القارئ أننا نكثر من استعمال فعل " أوحى " وأقل منه فعل " أشـعَرَ " ، وأننا نعلّق جملنا بأفعال وأدوات تدل على معنى الاحتمال مثل " يبدو " و " قد " و "ربما " و " لعل " و " كأنّ " ؛ ليس ذلك من قبيل الاحتياط العلميّ فحسب ، بل لأننا نستنبط آراء القدماء استنباطاً من لغة أدبية غير دقيقة ، غالباً ، وأحياناً مغرقة في المجاز والمحسّنات اللفظية والمعنوية ، ويصعب علينا أن نؤكد نسبة ما استنتجناه إليهم ، أو نجزم بصحة فهمنا لكلامهم ، ونخشى أحياناً أن يغلب إسقاط أفكارنا على نصوصهم ، فننسب إليهم فهماً حديثاً متطوراً هم بعيدون منه . لكنّ المغامرة المتمثلة في مقارنة القديم بالحديث أمر مفيد ، لأن أساليب البحث الحديث تُقِل من احتمال الفهم المغلوط ، ولأن النصوص الصريحة ترفد النصوص المبهمة ، ولأن العلم سلسلة متصلة تبدأ على صورة مضطربة عند القدماء ، وبشكل تلمّس وتحسس يراوح بين العفوية والتعمّد ، وتنتهي ، على ما هو مفترض ، إلى صورة واضحة دقيقة عند العلماء والباحثين المتأخّرين .

ويجب أن نذكر بالثناء ، في هذا الجزء ، كتاب الأستاذ الدكتور إحسان عباس: **تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، نقد الشعر، من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري** ، الذي سبقنا إلى كثير من المعلومات القيمة والتحاليل الرصينة العميقة ، وسمح لنا بالإفادة منه إفادة هامة ؛ على أن نهجنا سيكون مختلفاً عن نهجه ، كما وضّحنا سابقاً وكما علينا أن نضيف الآن : فكتاب الدكتور عباس تاريخٌ للنقد ، وكتابنا دراسةٌ للنظريات الشعرية ، فضلاً عن اختلاف بعض

مصـــادرنا، واختلاف منهج الجزء الثاني هذا من كتابنا عن منهج الجـــزء الأول ، وذلك بزيادة العناية بالمصطلحات والمفاهيم ، لا على النسق التأريخي البحث الـذي يتناول فيه الباحثُ النُّقادَ واحداً بعد الآخر بدراسة النتاج النقدي لكـل منـهم في موضع واحد ، ولا ضمن منظومات نظرية أشبه بالفلسفة، بل جمعاً بين النظريـات أو المفاهيم ومصطلحاها ، من ناحية ، وبين النسق الموسوعي الذي أومأنا ابتـداء إليه ، من ناحية أخرى؛ مع فرق طبيعي ، هو أننا سنجعل هذا الجزء مـن كتابنـا أقساماً وفصولاً ، بحيث يناظر الفصل عندنا المادةَ الموسوعية في دوائر المعـارف ، وسنبسط حواشينا ، صفحة فصفحة ، فلا نرجئها مجملـة إلى آخـر الفصـول ، وسنعرض للمفاهيم كلٍّ منها مستقل في فصل خاص ، وفق التسلسل الموضوعـي لا الترتيب المعجميّ الألفبائي . وسيتضمن كل فصل جزئين : أول ويتبع فيه التسلسل التاريخي لآراء النقاد وغيرهم الذين تناولوا المفهوم ، إلا إذا كان للفصـل مقدمـة تعريفية ، وحينئذ يترك التسلسل التاريخي للتسلسل الموضوعي ؛ وثان يتضمن نتائج الفصل على السياق الموضوعي فحسب . وسيظهر كثير من الاضطراب ، أحيانـاً ، في الجزء الأول من كل فصل ، ما لم يكن المفهوم محصوراً بعدد قليل مـن النقـاد كمفهومي الفحولة وعمود الشعر ، وسيبدو البحث حينئذ صعب القياد ، أحيانـاً، مبعثر الأفكار أو غير خاضع لسياق موضوعي واضح، لكن ما سيسد هذه الثغـرة هو النتيجة ، التي ربما ستبدو أهم ما في الفصل . فالجزء الأول من الفصـل هـو تفصيل للآراء ضروري ولو مرهقاً بعض الشيء ، والجزء الثاني منه إجمال واستنتاج هو المادة الموسوعية الحقيقية . وهي طريقة لا تخلو من مخاطرة ، ولكن نعتقد أنهـا نافعة، والأمور مرهونة بخواتيمها .

بيروت في ٦ محرّم ١٤٢٣ هـ / ٢٠ آذار ٢٠٠٢ م

مصطفى الجوزو

القسم الأول

مصطلحات ومفاهيم تأسيسية

الفصل الأول

مفهوم الفحولة في الشعر العربي

مفهوم الفحولة من أشهر المفاهيم النقدية العربية وأقدمها ، ويبدو أن أول من استخدمه في مجال النقد هو عبد الملك بن قُريب الأصمعيّ (١٢٢- ٢١٣ أو ٢١٧ هـ) صاحب كتاب **فحولة الشعراء** الذي نشره المستشرق تشارلز توري Charles C. TORREY (ت ١٩٤٨ م) عام ١٩١١، في المجلد ٦٥ من مجلة **جمعية المستشرقين الألمان** مع مقدمة وترجمة كتبهما بالإنكليزية . وبعد تسع وستين سنة ، أي عام ١٩٨٠م قام الدكتور صلاح الدين المنجد بتصوير ما نشره توري ، وبالحرف المطبعيّ القديم المتخلّف عينه ، مع فهرس بأسماء الشعراء وسائر الأعلام (١) ! .

واللافت أنّ كثيراً من الدارسين لموضوع الفحولة ، ممن قرأنا ، يعودون إلى فِقَر نقلها المرزبانيّ أو غيره عن الأصمعيّ أو نسبها إليه ، ويكتفون بها ؛ ولعل سببًا ذلك عدم اطّلاعهم على كتاب الأصمعيّ المشار إليه ؛ ولا غرو فإن **الفهرست** وكتب الأعلام العربية الحديثة أغفلت ذكر هذا الكتاب .

واللافت أيضاً أنهم لم يدرسوا تطوّر هذا المفهوم وكأنه ابتدأ مع الأصمعيّ وانتهى معه .

من أجل ذلك كان لا بدّ من العودة أولاً إلى كتاب الأصمعيّ ، ومتابعة المفهوم ، ثانياً ، في عدد من كتب التاريخ الأدبيّ وكتب النقد القديمة مثل **طبقات الشعراء** لابن سلاّم الجمحيّ (ت ٢٣١ هـ) و **البيان والتبيين** للجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) و **الشعر والشعراء** لابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) و **طبقات الشعراء** لابن المعتزّ (ت ٢٩٦ هـ) و **نقد الشعر** لقدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ) **والأغاني** لأبي الفرج الإصفهاني (ت ٣٥٦ أو ٣٦١ هـ) .

---

(١) أنظر كتاب **فحولة الشعراء** تحقيق ش . توري ، تقديم صلاح الدين المنجد ، دار الكتاب الجديد ، بيروت١٩٨٠، ص ٨ .

إننا لا نعرف ، على وجه الدّقة ، من هو مبتكر هذا المصطلح النقديّ ، ولا يجب أن يغرينا كتاب **فحولة الشعراء** بالظن أنّ الأصمعيّ هو ذلك المبتكر ، وحسبنا أنّ أبا عمرو بن العلاء (٧٠ – ١٥٤ هـ) أستاذ الأصمعيّ قد استخدمه ؛ فمن المرجّح أن يكون سبق تلميذه إليه ولقّنه إياه (٢) ؛ كما أنّ المصطلح نفسه عرض على ألسن كثيرة قبل ذلك : على لسان الشاعر المخضرم الحُطَيْئة (ت ٣٠ هـ) ولسان الخليفة الأمويّ معاوية بن أبي سفيان (ت ٦٠ هـ) والشاعرين الأمويين الفرزَدق (ت ١١٠ هـ) وذي الرُّمة (ت ١١٧ هـ)، وذلك ما تذكره روايات مختلفة (٣) . بل إنّ الرواية التي يعلّلون بها تسمية علقمة ابن عَبَدة ، الشاعر الجاهليّ ، بعلقمة الفحل ، ليس فيها ما يؤكّد أنهم عنوا بالفحولة قوة الذكورة أكثر مما عنوا بها القوة الشعرية ، وذلك أن امرأ القيس اتهم زوجته بعشق علقمة لأنها حكمت بأن هذا أشعر من زوجها في وصف الخيل ، فطلّقها امرؤ القيس ليتزوّجها خصمه الذي سمي بالفحل لذلك (٤) . ويكاد يستوي في هذه الرواية احتمال أن تكون الفحولة هنا حكماً نقديّاً قدّمت المرأةُ به علقمةَ على امرئ القيس ، أو إعجابَ امرأة برجل أدّى إلى زواجهما . وإذا صحّ الاحتمال الأول ، فإن المصطلح قديم جداً ، يرقى إلى الجاهليّة .

وليست الفحولة نظرية كما حلا لبعض الدارسين أن يراها ، بل هي مفهوم نقديّ يدلّ على تصور عام مجرّد قريب من معنى الرأي أو الحكم ، لا على نظام معرفيّ معمّق وتفسير لظاهرة أو ظواهر شعرية ؛ فمفهوم الفحولة مدار آراء متفرّقة تتوافق أحياناً وتتباعد أحياناً أخرى حتى التناقض ، وتبدو في الأكثر نسبية ترتبط بالناقد في عصره وأسلوبه في التفكير ، من غير أن تنتظمها وحدة عضوية أو يسلكها خيط مشترك ، إلاّ إذا استثنينا فكرة مبهمة هي فكرة القوة .

---

(٢) أنظر مثلاً ، **فحولة الشعراء** ، ص ١٤، وابن قتيبة ، **الشعر والشعراء** ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٦٩، ١٣١/١، ١٩٠.

(٣) أنظر المصدر نفسه ، ص ١٠، وابن سلاّم الجمحي ، **طبقات [فحول] الشعراء** ، تحقيق محمود شاكر ، القاهرة ، ١٩٧٤، ١٠٤/١، وابن قتيبة ، نفسه، ٤٣٧/٢، ٤٣٨، والمرزباني ، **الموشح**، تحقيق البجاوي، القاهرة ١٩٦٥، ص ٢٧٣.

(٤) أنظر **الشعر والشعراء** ، ١٤٥/١- ١٤٧، والإصفهاني، **الأغاني** هـ ، القاهرة ١٩٧٣، ٢٠٠/٢١- ٢٠٣

ها هنا تبرز أهمية كتاب الأصمعيّ ، على صغره ، ويتضح سبب نسبة ذلك المفهوم إلى ذلك الرجل . ففي نثار الأفكار المبعثرة ينهض الكتاب المذكور في ما يشبه الوحدة المتكاملة التي تكاد تنحصر في موضوع **فحولة الشعراء** دون سواه . صحيح أن الكتاب موسوم بالتناقض والتردّد والارتجال ، على ما لحظه الأستاذ تشارلز توريّ (٥) ، لكن ذلك لا يغض من قيمته ، على ما رأى توريّ نفسه . وكيف لا يكون كذلك وهو أوّل كتاب نقدي خالص عند العرب ، ومجسِّد لمفهوم شعريّ سيتطاول مئات السنين ؟ أمّا الاضطراب والتفاوت اللذان يشوبانه فيعودان إلى أنه من التجارب التأليفية الأولى ، وإلى طبيعة التأليف في أواخر القرن الهجريّ الثاني وأوائل الثالث ؛ وهو تأليف يقوم عادة على الإملاء والارتجال ، فلا إعداد لما تحتويه الذاكرة ، ولا تنظيم إلاّ بقدر ما تسمح البديهة؛ زد على ذلك أن الأصمعيّ أملى كتابه قبيل وفاته وهو في نحو التسعين ، أي في أرذل العمر ، ولذلك حكم للنابغة بأنه أوّل الفحول ثم تراجع فجعل امرأ القيس أول المجيدين ، فغير نظام التقديم وأبدل المصطلح في لحظة واحدة . بل إنّ تلميذه أبا حاتم السجستاني (ت ٢٤٨ هـ) الذي روى هذا الكتاب عنه كتابة ، يوحي في بعض الأحيان وكأن **فحولة الشعراء** لغير الأصمعي ، وذلك إذ يقول : " قلت : ما معنى الفحل ؟ قال : يريد أنّ له مزية (٦)" . فالمفترض أنّ المتكلّم هنا هو السجستانيّ ، وأنّ المخاطب هو الأصمعيّ ، فمن هو الغائب الذي أُخبر عنه بفعل " يريد " ؟ ولعل رواية المرزباني للنص نفسه أوضحُ ، لأنها توحي أن السائل عن معنى الفحل هو ابن دريد (ت ٣٢١ هـ) الذي روى الكتاب عن السجستاني ، وأنّ المسؤول هو السجستاني نفسه ، وأنّ المخبَر عنه هو الأصمعيّ (٧) . وهذا يدخل شيئاً من الشكّ على رواية الكتاب من حيث دقّتها ، ولا سيما أننا سنجد روايات أخرى في موضوع الفحولة منسوبة إلى الأصمعي ، وليست في هذا الكتاب ، وبعضها يتناقض مع محتواه (٨) .

---

(٥) أنظر **فحولة الشعراء** ، ص ٣٩.

(٦) نفسه ، ص ٩ .

(٧) أنظر المرزباني ، **الموشح** ، ص ٦٣ .

(٨) أنظر مثلاً **الشعر والشعراء** ، ٢٢٤/١، و**الموشح** ، ص ٨٥ ، ٩٠، ١٠٦، ١١٩، ١٢٠ .

وحين يشرح الأصمعيّ معنى الفحولة ، يعْقد مقارنة بين القوة الشاعرة والقوة البدنية ، وإن بأسلوب غير مباشر : فللفحل من الشعراء مزية على غيره مثل مزية الجمل البازل (وهو الذي اكتملت أسنانه وبلغ ثماني سنين أو تسعاً) على الحِقّ (وهو الذي دخل في سن الرابعة ، فهو في أول عهده بالركوب والحمل عليه وتزويجه بالنوق) (٩). أي أن الفحل من الشعراء هو المكتمل الناضج ، وسائر الشعراء مبتدئون بالقياس إليه .

هذه المقارنة المبهمة قد تتوضّح بعبارات أقل إبهاماً ؛ فالأصمعيّ يجعل عبارة " أوّل الفحول " مرادفة لعبارة " أوّلهم كلهم في الجودة " (١٠) ؛ وهذا يعني أنّ الفحول هم الشعراء المُجيدون ، ولا غرو فأكثر النقاد لم يستخدم مصطلح " فحل " إلاّ ومعه صفة " مُجيد " ، وكأنّ الصفتين تؤلفان معاً صفة مركبة واحدة تجمع المعنيين كليهما (١١) .

وقد كان الجاحظ أشدّ وضوحاً حين جعل الشعراء أربع طبقات : أولاها طبقة الفحل الخنذيذ ، أي التام ، وثانيتها طبقة الشاعر المفلِق ، ولعله المبدع المعجب ، وثالثتها طبقة الشاعر فحسب ، ورابعتها طبقة الشعرور ، ولم يصفه الجاحَظ ، وإن كان يخيّل إلينا أنه الشاعر الضعيف المحتَقَر قياساً على الشعرور الذي هو القثّاء الصغير (١٢) . فالفحولة عنده هي درجة الكمال الشعريّ ، وهذا الكمال يقتضي بعضَهم أن يؤلّف قصيدته في سنة كاملة " يردّد فيها نظره ، ويجيل فيها عقله ، ويقلّب فيها رأيه [...] وكانوا يسمّون تلك القصائد الحوليّات والمقلَّدات " (لعله يعني القصائد المستغنية بنفسها ، المشهورة التي يضرب بها المثل ، قياساً على البيت المقلَّد) ويسموها " المنقّحات والمحْكمات (١٣) " أيضاً .

---

(٩) أنظر **فحولة الشعراء** ، ص ٩ ، **والموشّح** ، ص ٣ ، **ولسان العرب** : فحل ، حقق ، بزل .

(١٠) أنظر **فحولة الشعراء** ، ص ٩ .

(١١) أنظر مثلاً ابن المعتزّ ، **طبقات الشعراء** ، تحقيق فرّاج ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٨ ، ص ١٥٢، ٣١٣ ، وقدامة بن جعفر ، **نقد الشعر** ، تحقيق كمال مصطفى ، القاهرة وبغداد ، ١٩٦٣، ص ٣٨، ٥١، ٢٠٢، **والأغاني** ك ، ٣٥/٢ .

(١٢) أنظر الجاحظ ، **البيان والتبيين** ، تحقيق هارون ، القاهرة ١٩٧٥، ٩/٢ ،١٠، **ولسان العرب** : فلق ، شعر .

(١٣) الجاحظ ، نفسه ، وابن سلاّم ، **طبقات** ، ٣٦١/١ .

وللإيحاء بدرجة هذا الكمال الشعريّ يجعل الجاحظ للفحولة بعداً أسطورياً إذ يشير إلى اعتقاد العرب القدماء " أن مع كل فحل من الشعراء شيطاناً (١٤)" .

وللفحولة شروط ، أكثرها صدى لميول الناقد وللأعراف الاجتماعية ؛ ونستطيع أن نجعلها في أحد عشر :

أولاً : القوة

إن الإجادة دليل على القوة الشعرية ، بلا ريب ، فهي تميز الشاعر المتفوق المتمرّس من الشاعر المبتدئ أو الشاعر الطريّ العود ، كما قد تميزه من الشاعر المفلق أيضاً ، فالفحل في أعلى مراتب الشعرية .

على أن الفحولة تختلط أحياناً بمعنى قوة الذكورة ، ليس لما أشرنا إليه من قصة علقمة الفحل فحسب ، بل بدليل أن الأصمعيّ حكم على عديّ بن زيد بأنه " ليس بفحل ولا أنثى (١٥) "؛ علماً بأن الأصمعيّ عدّ علقمة من فحول الشعراء (١٦) ؛ فكأنّ الفحولة الشعرية نقيض الأنوثة الشعرية ، وكأن الأصمعيّ يتوسع في الاستعارة حتى يجعل جميع المعاني الحقيقية للفحولة ملابسة لمعانيها المجازية ، في ميدان الشعر ، أو كأن مراعاة النظير حكمت على الأصمعيّ بأن يجعل الأنوثة نقيض الفحولة ؛ وذلك ليس غريباً عن الاستعمال العربيّ ، إذ جعل بعضهم شدة الرقة في الشعر أو اللفظ خنوثة أو أنوثة (١٧) . وهذا قد يكشف لنا لماذا ظلّت جميع الشاعرات خارج دائرة الفحولة . حتى حين تكلّم الأصمعيّ في ليلى الأخيلية والخنساء لم يزد على أن سأل السجستانيّ بقوله : " أَشَعرتَ أنَ ليلى أشعرُ من الخنساء (١٨) ؟" ؛ فهو لم يحكم بينهما ولم يقترب بهما من موضوع الفحولة . ولا شك في أنّ اللغة تفرض أحكامها ، ها هنا ؛ إذ ليس من المستساغ أن يقال مثلاً : شاعرة فحلة ، وإن كانت هذه الصفة تصحّ في المؤنث المجازي ،

---

(١٤) الجاحظ ، **الحيوان**، تحقيق هارون ، بيروت ، طبعة مصورة، ١٩٦٩، ٦/٢٥٥ .

(١٥) أنظر **فحولة الشعراء** ، ص ١١.

(١٦) نفس المصدر والصفحة ، ولنتذكّر الرواية التي تزعم أن صفة الفحل جاءت للتفريق بين علقمة بن عبدة وسميّه من قومه: علقمة الخصيّ ، وأنظر **الشعر والشعراء** ، ١/١٤٦.

(١٧) أنظر مثلاً **الشعر والشعراء** ،١/ ١٠١، ٢١٥، ٢/٤٥٢، والقاضي الجرجاني ، **الوساطة بين المتنبي وخصومه** ، تحقيق أبو الفضل إبراهيم والبجاوي ، القاهرة (د.ت) ، ص ٢٤ .

(١٨) **فحولة الشعراء** ، ص ١٩ .

فيقال مثلاً :" قصيدة فحلة "، ومثل ذلك المذكّر المجازي " شعر فحــل" و"كــلام فحل " (١٩) الدال على التفوق الشعريّ . ومحاذير استعمال صفة فحلة للشـــواعر كمحاذير تأنيث كلمة رَجُل ووصف الأنثى بها ؛ فذلك الوصــف مما يعــدّ ذمــاً للمرأة ؛ لأنّ معناه : المتشبّهة بالرجــال في الزيّ والهيئة ، وفي الحديث الشـريف : " لعنَ رسولُ الله الرَّجُلة من النساء " (رواه أبو داوود في باب اللباس) .

فمصطلح الفحولة ، على الجملة ، من عبارات المفاضلــة بــين الشـعراء الذكور ، وهو في بعض الحالات يؤدي معنى " أشعر القوم " أو " أشــهر شـعراء القوم " وذلك كما في قول أبي عمرو بن العلاء في أوْس بن حَجَر :" كـــان أوسٌ فحلَ مضر حتى نشأ النابغة وزهير فأخملاه (٢٠) " . على أن ابن ســلاّم عــدّ في الفحــول من كان مغلَّباً ، أي مغلوباً في الهجاء ، مثل الشــاعر المخضرم تميم بــن أبيّ بن مقبل ، الذي غلبه النجاشيّ بن الحارثية وعبــد الرحمن بن حســان بــن ثابت (٢١) ؛ وهذا يعني أنّ الإخفاق في أحد أغراض الشعر ، مع التبريز في أغـراض أخرى ، لا يمنع من الحكم على الشاعر بأنه فحل .

والقوة الشعرية تفترض أن يخلو الشعر من صفات اللّين والصّلاح ؛ ومــن أجل هذا كان استبعاد الأصمعيّ للإســلاميين من ميدان الفحول ، على اعتبار أن الإسلام يدعو إلى الخير ويحثّ عليه . لا عجب ، بعد ذلك ، أن ينفي الأصمعـــيّ نفسه الفحولةَ عن صالحين هما أبو دؤاد ولبيد (٢٢) ، وأن يشمل هذا النفي بعــض الكرام الأسخياء أيضاً . وقد يجتمع الصلاح مع السخاء ؛ فلبيد ، مثلاً ، كان مــن أجواد العرب " وكان آلى في الجاهلية ألا تَهبَّ صَبا إلاّ أطعم [...] فهبّت الصَّبــا يوماً والوليد بن عقبة على الكوفة ، فصعد الوليد المنبر ، فخطب في النــاس : إن أخاكم لبيد بن ربيعة قد نذر في الجاهلية ألاّ تهبَّ صبا إلاّ أطعم ، وهذا يــوم مــن أيامه ، وقد هبّت صَبا فأعينوه ، وأنا أوّل من فعل (٢٣) " . ولعله من أجل هــذا

---

(١٩) أنظر ابن المعتز، **طبقات الشعراء**، تحقيق فرّاج ، القــاهرة ١٩٦٨، ص ١٢٢، و**الأغــاني** ك، ١٤٦/١، وابن الأثير، **المثل السائر**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، القاهرة ١٩٣٩، ٢٣٦/٢.

(٢٠) أنظر **الشعر والشعراء** ، ص ١٣١ . أخملاه : جعلاه خامل الذكر غير نابه.

(٢١) أنظر ابن سلاّم ، **طبقات الشعراء** ، ١٥٠/١ ، وقارن الأصمعيّ ، **فحولة الشعراء** ، ص ١٧ .

(٢٢) أنظر **فحولة الشعراء** ، ص ١٢، ١٥ .

(٢٣) أنظر **الأغاني** ك ، ٣٧٠/١٥ .

نسب الأصمعيّ الكرم إلى عروة بن الورد وحاتم الطـــائيّ (٢٤) و لم يذكرهمـــا في الفحول .

ويجب أن نتذكّر ، في هذا المقام ، ما نُسب إلى الأصمعيّ من حديث عـن العلاقة بين الشعر والشرّ ، وهو : " الشعر نَكِدٌ بابُه الشرّ ، فإذا دخـــل في الخـــير ضعف : هذا حسّان [بن ثابت] فحل من فحول الجاهلية ، فلما جـــاء الإســـلام سقط شعره " . وفي رواية أخرى " طريق الشعر ، إذا أدخلته في باب الخـــير لان ، ألا ترى أنّ حسّان بن ثابت كان علا في الجاهلية والإسلام ، فلما دخل شـــعره في باب الخير ، من مراثي النبيّ (ص) وحمزة وجعفـــر (ر) وغـــيرهم ، لانَ شـــعرُه ؟ وطريق الشعر هو طريق الفحول مثل امرئ القيس وزهير والنابغة [...] فإذا أدخلته في باب الخير لان " ؛ وهو يضرب مثلاً قصيدةً للنابغة الجعـــديّ (ت ٦٥ هـــ) فيصف مقطعاً منها بأنه " كلام أسهل من الزلال ، وأشد من الصخر " ، ثم يصـف البيت التالي لذلك المقطع بأنه " لانَ فذهبَ " . فأما المقطع فهو :

سما لكَ همٌّ ولـــمْ تَطرَب ... وبتَّ ببثٍّ ولـــمْ تَنْصَبِ
وقالتْ سُليمى أرى رأسَهُ ... كَناصيةِ الفرَسِ الأشْهبِ
وذلكَ من وَقَعات المنون ... فـــفيئي إليكِ ولا تَعجبِ
أتينَ على إخوتي سَـــبعةً ... وعدنَ على رَبْعِيَ الأقربِ

وأما البيت الذي لان في رأيه فهو :

فأدخلكَ اللهَ بَرْدَ الجِنـــا ... ن جذْلانَ في مدخلٍ طيّبِ

وقد تهكّم بلين هذا البيت فقال :" حتى لو أنّ أبا الشمقمق قال هذا البيتَ لكـــان رديئاً ضعيفاً " (٢٥) . وزعموا أنّه قال في شعر النابغة الجعديّ عامـــة : " عنـده خِمَار بواف [أي بدرهم وثلث] ومُطرَف بآلاف " ، متأثراً ، على ما يبدو ، بقول الفرزدق في ذلك الشاعر : " مثله مثل صاحب الخُلقان : ترى عنده ثوبَ عَصْـــبٍ وثوبَ خزّ ، وإلى جنبه سَمَل كساء (٢٦)" .

---

(٢٤) أنظر **فحولة الشعراء** ، ص ١٢ ، ١٤ .

(٢٥) أنظر ابن قتيبة ، **الشعر والشعراء** ، ١/ ٢٢٤، والمرزباني ، **الموشّح** ، ص ٨٥، ٩٠ .

(٢٦) ابن سلاّم ، **طبقات الشعراء** ، ١/١٢٤، ١٢٥.

أي أن الأصمعيّ يجعل الشعر الدينيّ كله ليّناً ضعيفاً بعيداً من الفحولة ؛ لكنه يفرّق بين اللين والسهولة : فاللين عيب يعني الضعف والرداءة ، بينما السهولة ميزة ، لا يفصّل الأصمعيّ القول فيها هنا ، لكنه يوحي أنها لذيذة كالزلال ، ويقرنها إلى القوة بعبارة " أشدّ من الصخر "، فهي ليست ضعفاً . وقد توضح الفكرة أكثر صورةُ الأثواب التي عرضها الفرزدق ، والتي يصحّ أن يُفهم منها أن القوة في الشعر كقوة النسج في الثياب اليمنية المسماة بالعَصْب ، وأن السهولة فيه كسهولة الحرير ، وأن الضعف فيه كضعف السَّمِل ، أي الثوب البالي ، فهو يتقطع بسرعة . فالفرق بين السهولة واللين هو الفرق بين رقة الملمس مع تماسك النسيج ، وبين تفكك النسيج . ويحسن أن نلتفت إلى أمر في كلام الأصمعي هو إيحاؤه أن الشعر الشعبيّ المحدث ضعيف أو ، على الأقل ، لا يصلح لأن يوصف بالفحولة ، بدليل ضربه المثل بشعر أبي الشمقمق (ت ٢٠٠ هـ) المعروف بالخروج على التقاليد الشعرية العربية وبكثرة الهزل وبعضِ اللحن (٢٧).

مهما يكن الموقف من أبي الشمقمق ؛ فإن رأي الأصمعي يدل على وجود خصومة بين الشعر من جهة والإسلام والخير من جهة ثانية ، وكأن قول سُحَيْم عبد بني الحسحاس :

" كفى الشيبُ والإسلامُ للمرءِ ناهيا "

تصوير لتلك العلاقة ؛ فالتقدم في السنّ ينهى هو وتعاليم الإسلام عن السفه والشرّ، والسفه والشرّ من لوازم الشعر على ما يفهم من الأصمعيّ ، وإن كان هذا الرأي سيستدعي مراجعةً عند كلامنا عما قليل ، في الغرض الشعري ، تحت الرقم " تاسعاً " من هذا الفصل (أدناه : ص ٢٩) .

وقد نسبوا إلى أبي العتاهية (ت ٢١٠ أو ٢١٣ هـ) في هذا الشأن أنّه وصف شعره بالرداءة ؛ لأن شعر الزهد ليس كأشعار الفحول المتقدّمين ، ولا مثل شعر بشّار (ت ١٦٨ هـ) وابن هَرْمَة (ت ١٧٦ هـ) ، بل هو شعر لا تخفى ألفاظه على جمهور الناس (٢٨) . وسواء أكان هذا حقاً هو رأي أبي العتاهية في

---

(٢٧) أنظر الجاحظ ، **البخلاء** ، ص ٣٤٥ ، والمبرد ، **الكامل** ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، القاهرة ١٩٧٧ (؟) ، ٣/ ٦ ، و**الأغاني** ك، ١٩٤/٣ .

(٢٨) أنظر **الأغاني** ك ، ٧٠/٤ .

شعره الزهديّ – مع أن بعض الروايات تجعله يرى في نفسه أشعرَ الناس ، ولا سيما في هذا الغرض (٢٩) – أم كان هو رأي بعض النقاد ممن لم يكن يروقهم شعر الرجل ، فإنه يصبّ في مجرى الفصل بين الفحولة وشعر الصلاح واللين ، الذي يتمثل ، أكثر ما يتمثّل ، في الشعر الديني .

ثانياً : الكمال الشعري

وليس الدين والصلاح وحدهما من موانع الفحولة ، بل من موانعها أيضاً العيوب الفنية والشعرية ؛ فلا ينبغي أن يكون في شعر الفحل غَمِيزة – أي مطعن – ولا وهن (٣٠) ؛ أي ينبغي ألاّ يكون فيه ما يتعارض مع مبدأ القوة . ولا يدلّ هذا الشرط على شيء معيّن سوى طلب الكمال الشعريّ .

ومن الكمال الشعريّ أن يخلو الشعر من عيوب القافية أيضاً ، ولا سيما الإقواء ، فمن يُقوِ يكن دون الفحول رتبة ، إلاّ إذا عرض الإقواء في شعره مرة واحدة ، فيُغتفر له هذا العيب ، مثلما حدث للشاعر المخضرم سُحيم بن وثيل وللأمويّ جرير (٣١) ، وقد أقوى كثير من كبار الشعراء ، غير هذين ، وأشهرهم النابغة الذبياني (٣٢) .

وقد ألمح القاضي عليّ الجرجانيّ إلى أنواع الضعف التي يجب أن يجتنبها الفحول ولا يرضاها النقاد ، وإذا هي الضعف عامة ، والتعسّف ، واختلال السبك والترتيب والنظم ، والتعمّق ، أي الغوص على المعاني ؛ ويمكننا أن نضم إلى ذلك ما سماه هو نفسه " أغاليط الشعراء " ، وهي الأغلاط النحوية والصرفية والمعنوية وما عدّه من اللحن بعامة (٣٣) . كما ألمح إلى بعض مزايا الفحول وإذا هي اختراع المعاني وسهولة الألفاظ (٣٤) .

---

(٢٩) **الأغاني** ك ، ٤/٤٤ .

(٣٠) نفسه ، ٦/٢٦٤ .

(٣١) أنظر ابن سلاّم ، **طبقات** ، ١/٧١، ٧٢ ، وقدامة بن جعفر ، **نقد الشعر** ، ٢١١، والمرزباني ، **الموشّح** ، ص ٢١٠ .

(٣٢) أنظر ابن سلاّم ، نفسه ، ص ٦٧، ٦٨، والخبر في كثير من المصادر الأدبية .

(٣٣) أنظر القاضي علي الجرجاني ، **الوساطة** ، ص ٤ — ١٥ ، ١٠٠، ١٠١، ١٨١.

(٣٤) نفسه ، ص ١٣١، وأنظر أدناه : القسم ٤، الفصل ١ .

ثالثاً : تجنّب الإيغال في البداوة

لكن هل القوة التي طلبها الأصمعيّ وغيره في الفحل تعني البداوة ؟ كلا ، على الأكثر؛ لأن ذا الرُّمّة (ت ١١٧ هـ) على بداوته، لم يعدّه الأصمعيّ في الفحول ، بل أخذ عليه بعضهم الإيغال في البداوة ، فلامه على وصف الصحراء والإبل والأعطان والأبعار والرسوم والبكاء على الديار في الدمن ؛ ومن أطرف ما وُصف به شعره قول أبي عمرو بن العلاء : " إنما شعره نَقْط عروس ، يضمحلّ عما قليل ، وأبعار ظباء : لها مَشَمّ في أوّل شمّها ، ثم تعود إلى أرواح الإبل ". وأكثر ما ألحّ النقاد عليه في كلامهم على شعره أنه يصف الصحارى وأبعار الإبل (٣٥)، وهذا يوحي أنهم كانوا يكرهون في بداوته تلك الصور البدائية المنفّرة المُشعرة بالبعد عن الناس وبالرائحة الكريهة ؛ هذا على كونه حجة في اللغة (٣٦) .

فللنقاد نظرتان إلى البداوة : نظرة النقد اللغوي ونظرة النقد الأدبيّ : في الأولى يفرضون الأخذ عن البدو ويحرصون على الاحتجاج بكلامهم واعتماد لغتهم ، لزعمهم أنها اللغة النقية التي لا يشوبها لحن ولا عُجمة ، وفي الثانية يتجافون عن غرابة الألفاظ البدوية ووحشيتها (أنظر أدناه : القسم ٤، الفصل ٣) وعن المعاني البدوية الصرفة التي تنأى بهم عن الحركة الحضارية النامية في الدولة الإسلامية ، بل ربما نأت بهم عن روح الإسلام الذي رأى البداوة أدعى إلى عدم الإيمان ، ونهى من أجل ذلك عن التعرّب بعد الهجرة ، عاداً ذلك من الكبائر (٣٧) .

لكن أبا الفرج الإصفهاني يبدو مخالفاً لهذا الموقف ، إذ يفهم الفحولة فهماً خاصاً ، جاعلاً من صفاتها استعمال "جعد الكلام ووحشيّه " و " وصفَ البيد والمهامه و الظبي و الظليم والناقة والجمل و الديار و القفار والمنازل الخالية

(٣٥) أنظر ابن سلاّم ، **طبقات** ، ٢/ ٥٥١، ٥٥٢، وابن قتيبة ، **الشعر والشعراء** ، ٢/ ٤٣٧، ٤٣٨ ، والمرزباني ، **الموشّح** ، ص ٢٧٣، ٢٧٤، ٢٧٩ ، **والأغاني** هـ ، ١٨/ ١٤، ١٥ . ولا ينبغي هنا أن نعتدّ عنوانَ " الطبقة الثانية من فحول الإسلاميين " ، الذي وضعه محمود شاكر في **طبقات [فحول] الشعراء** ، فهو ليس من صنع ابن سلاّم الجمحيّ ، بل من اجتهاد المحقق نفسه .

(٣٦) أنظر **فحولة الشعراء** ، ص ٢٠ .

(٣٧) أنظر أ. ي . ونسنك وآخرون ، **المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبويّ الشريف** مادة : تعرّب ، **واللسان** ، مادة : عرب ؛ والتعرّب العودة إلى البادية والإقامة بين الأعراب .

المهجورة (٣٨)". أي ما ليم ذو الرُّمة عليه . إلا أن هذا الفهم فهم منفرد ؛ ولعل أبا الفرج أساء التعبير ، فأشار إلى فحول الجاهلية ، ثم أومأ الى مجالس اللهو والطرب في قصر ابن المعتز وكأنه نسي أنه ذكر الفحول فأخذ يتكلم على البداوة موقعاً القارىء في اللبس ؛ ودليلنا على ذلك أن الإصفهاني جعل أعشى قيس والنابغة الذبياني ، مثلاً ، من الفحول (٣٩) ، مع أن شعرهما لا بداوة فيه ، أو لا تغلب عليه البداوة ؛ فلو كان يعدّ البداوة صفة رئيسية في الفحل لأخرج هذين من الفحول . ويبدو أن تناوله لابن المعتز جعله يغفل عن كل ما قاله في الآخرين ، وهذا غير مستبعد في المؤلفين القدماء .

رابعاً : طريقة العرب

وموقف آخر مخالف لموقف خصوم البداوة ، هو موقف الآمديّ (ت ٣٧٠ هـ) والقاضي الجرجاني (ت ٣٩٢ هـ) : فالأول يبدو مأخوذاً بالبحتريّ (ت ٢٨٤ هـ) لأنه أعرابيّ الشعر مطبوع وعلى مذهب الأوائل ؛ والثاني معجب بالشاعر البدويّ الصِّمّة بن عبد الله القشيريّ (ت نحو ١٠٠ هـ) لأن شعره بعيد من الصنعة ، سهل المأخذ (٤٠) . والظاهر أنهما اتخذا هذين مثالاً لعمود الشعر لعدم إيغالهما في البداوة ؛ فالبداوة المعتدلة التي تتفق مع الطرق الشعرية التي تعارف العرب عليها مقبولة عندهما ، وهذا قد يوضّح لنا معنى قول الأصمعيّ : " وذو الرُّمة حُجّة لأنه بدويّ ، ولكنْ ليس يشبه شعره شعرَ العرب (٤١)" ؛ وقد فسر بعضهم ذلك بأن شعره لا يشبه شعر الجاهلية (٤٢) ، أي لم يكن على مذهب الأوائل ، وفق تعبير الآمديّ الذي أشرنا إليه منذ قليل . فإذا جمعنا هذا الموقف إلى موقف آخر للأصمعيّ يوحي فيه أن الشعر نقيض للعقل (٤٣) ، أي للحكمة أو

---

(٣٨) أنظر **الأغاني** ك ، ١٠/ ٢٧٤ .

(٣٩) نفسه ، ٩/١٠٨ ، ١١/ ١٠ .

(٤٠) أنظر الآمدي ، **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، تحقيق صقر ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٢، ١/٤، ٥، والقاضي الجرجاني ، **الوساطة** ، ص ٣١ .

(٤١) أنظر **فحولة الشعراء** ، ص ٢٠ .

(٤٢) أنظر أدونيس ، **الثابت والمتحوّل** ، الكتاب ٢ ، تأصيل الأصول ، بيروت ١٩٧٧، ص ٤٢.

(٤٣) أنظر **فحولة الشعراء** ، ص ١٩ .

التفلسف ، حقّ لنا أن نرجع إلى فكرة عمود الشعر عند الآمديّ الذي يوحي أن مما أخرج أبا تمّام عن عمود الشعر أنّ " شعره لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولّدة (٤٤) " وكذلك تدقيقه في المعاني وتفلسفه (أنظر أدناه : الفصل الآتي) ، وساغ لنا أن نتذكر أيضاً تفريق القاضي الجرجاني بين رسم الشعر وطريق الفلسفة ، مع إجازته التفلسف غير المتكلّف (٤٥) . فثمة شرط للفحولة هو اتّباع طريقة العرب القدماء في الشعر ، وهي طريقة متوسّطة بين البداوة المغرقة وشعر العقل .

خامساً : الجمال الفنيّ

لكنّ القوة والاتّباعية المعتدلة والبراءة من العيوب لا تكفي ليتّصف الشاعر بصفة الفحولة ، ولا بدّ ، مع ذلك ، من مقاييس وصفات جمالية تميّز الشعر ، أهمها :

١ — **الإحكام** : وهي صفة متصلة بصفة القوة (٤٦) ؛ لكنّ النقاد لا يوضحون المقصود بها ، وإن كنا نستطيع أن نستنتج استنتاجاً أنها ما أوحى به القاضي الجرجاني من حسن السبك والترتيب والنظم (أعلاه) . وإذا صح استنتاجنا يكون الإحكام تماسكاً في نسيج الجملة وفي أجزاء القصيدة .

٢ — **الفصاحة** : وهي صفة قد تكون في الشعر (٤٧) ، فتدلّ على تلاؤم التأليف وجمال انتظام الكلام ، وقد تكون في الشاعر فتدلّ على صحّة لغته ، وربما على كونه حجّة (٤٨) ؛ وهي في الحالتين مزية ضرورية لجمال الشعر . وإذا قدّرنا أن الفصاحة تقتضي استقامة الألفاظ ، وتجنب التعقيد ومستكره اللفظ ، كان لنا أن نعرف لماذا استبعد الأصمعيّ ذا الرُّمة من بين الفحول ، وأن نفترض فوق ذلك أنّ

---

(٤٤) أنظر الآمدي ، **الموازنة** ، ١/٤، ٥ .

(٤٥) قارن كتابنا : **نظريات الشعر** ، ١/٢٦٢، ٢٦٣ .

(٤٦) أنظر ابن سلاّم ، **طبقات** ، ١/ ١٥٥ ، ١٧٦، وابن المعتزّ ، **طبقات** ، ص ١٢٢ .

(٤٧) أنظر ابن المعتز ، نفس المصدر والصفحة .

(٤٨) أنظر **فحولة الشعراء** ، ص ١٦، وابن سلام ، **طبقات** ، ١/١٦٠، **والأغاني** ك، ١٢/٣٥ .

هذه الفصاحة نقطة تلاق أخرى بين مفهوم عمود الشعر عند الآمدي والقاضي الجرجاني (٤٩) وبين مفهوم الفحولة .

لكن الغريب أنّ ابن سلام يعدّ الشمّاخ بن ضرار (ت بعد ٣٠ هـ) فحلاً مع توكيده أن في شعره كزازة ، أي يبساً (٥٠) ، وهي صفة تتنافى مع الفصاحة ؛ فهل انتفاء الفصاحة جزئياً لا ينفي الفحولة ، أم ذاك من جنس التناقض الذي كان يقع فيه القدماء؟

٣ – صفات عامة لا تدل على معنى محدود ، بل توحي المتعة النفسية والإعجاب والتفرّد ، وهذه الصفات هي **الحلاوة والروعة** (٥١) **والندرة** (٥٢) ؛ وسنخص موضوع الحلاوة بفصل مستقل مع رديفتها العذوبة (أنظر أدناه : القسم ٤، الفصل ٦) .

سادساً : النموذجية

ومصطلح **النادرة** من مصطلحات التفضيل ، ومثله مصطلح **الواحدة** ومصطلح **التبريز** (٥٣) . فالأول يدل على قلة وجود النظير قلةً شديدة وكأن القصيدة المعنية فريدة في جودها ؛ ويدل المصطلح الثاني على الفرادة أيضاً وهي على نسب بمعنى الندرة الشديدة ، على حين يعني مصطلح التبريز التفوق على الكلّ ، أي الاستقلال بالصدارة ، فهو أيضاً نوع من التفرّد .

فكلّ هذه المصطلحات تدل على نموذج فرد من القصائد تقتضيه الفحولة في صاحبها ، وهذا النموذج مثال أعلى قاله الشاعر وقاس عليه الناقد سائر شعره وكذلك شعر أقرانه .

وخلافاً لما ظنّه بعض الدارسين ، فإن عدد قصائد الشاعر لم يكن ذا أهمية في اعتباره فحلا أو غير فحل ، إلاّ إذا كان ذلك العدد قليلاً قلةً من شأنها أن تنفي

---

(٤٩) راجع الحاشية ٣٨ .

(٥٠) راجع ابن سلام ، **طبقات** ، ١٣٢/١ .

(٥١) **فحولة الشعراء** ، ص ١٥، وابن سلاّم ، **طبقات** ١٨٧/١، ١٣٩، ١٤٠، ١٤٧، ٥٣٥/٢.

(٥٢) ابن سلام ، نفسه ، ١٥٢/١ .

(٥٣) نفسه ، ١٥٢/١، ١٥٣ .

الشعرية عنه ، على ما سوف نرى . وتنصبّ الأهمية على ذلك النموذج المتفوق الذي إن غاب لم ينفع الشاعرَ عددُ قصائده إلاّ نادراً ، حتى إن أعشى قيس لم يعدَّ من الفحول ، عند الأصمعيّ (٥٤)، مع أن ديوانه أكبر دواوين الجاهلية ؛ وقد استُثنيَ أعشى هَمْدان من هذه القاعدة ، على ما يبدو ، فعدّه الأصمعيّ فحلاً لكثرة شعره ، وكذلك المخبَّل السعديّ و عمرو بن شأس وكثيّر عزة الذين جعلهم ابن سلاّم فحولاً للسبب عينه (٥٥) ؛ وذلك يدل على اضطراب المقاييس عند النقاد القدماء . أما الذين خضعوا لهذه القاعدة فالأكثرون مثل مهلهل الذي يؤكّد الأصمعيّ أنه لو قال مثل القصيدة التي مطلعها :

أليلَتَنا بذي حُسمٍ أنيري إذا أنتِ انقضيتِ فلا تغوري

لكان أفحل الشعراء ؛ ولم يبيّن معنى " المِثْل " المطلوب لهذا المستوى الرفيع من القصائد (٥٦) ، وذلك ما يجعل الاكتفاء بمثل واحد (قصيدة أخرى) محتملاً .

قد يكتفي الناقد ، إذن، بنموذج رائع واحد كي يحكم للشاعر بالفحولة ؛ والظاهر أن هذا النموذج ينبغي أن يكون في غاية الروعة لا يتكرر مثله ولا يحتاج إلى تكرار ؛ ومن ذلك قصيدة بشر بن أبي خازم :

ألا بانَ الخليطُ ولمْ يُزاروا وقلبُكَ في الظعائنِ مستعارُ

وقد ألحقته وحدها بالفحول ، في رأي أبي عمرو بن العلاء ؛ وكذلك الأمر في مرثية أخرى ألحقت كعب بن سعد الغنويّ بالفحول أيضاً، في رأي الأصمعيّ ، مع أنه لا يذكر منها أيّ بيت ، لكننا نقدّر أنها **الأصمعية** الخامسة والعشرون التي يبدو مطلعها ساقطاً أو منسوباً إلى شاعر آخر مجهول هو غُرَيْقة العبسيّ ، ويرثي بها الشاعرُ أخاه أبا المغوار ، وأول أبياتها المرويّة :

أخي ما أخي لا فاحِشٌ عندَ بيْتِهِ ولا ورِعٌ عندَ اللقاءِ هَيوبُ

ومثل ذلك قصيدة حكمية للأسود بن يعفر ، وصفها ابن سلاّم بالرائعة ، ومطلعها :

نامَ الخليّ وما أُحِسُّ رقادي والهمُّ محتَضِرٌ لديّ وِسادي

---

(٥٤) أنظر **فحولة الشعراء** ، ص ١١.

(٥٥) أنظر نفسه ، ص ١٤، وابن سلام ، **طبقات** ، ١/١٤٩، ١٩٦، ٢/٥٤٤.

(٥٦) **فحولة الشعراء** ، ص ١٢ .

علماً بأن الأصمعيّ لم يدخل الأسود في الفحول الحقيقيين . ومثل ذلـــك أخـــيراً طويلة عنترة التي وصفها ابن سلاّم بالنادرة – وهي من المعلقات وفـــق مصطلـــح بعضهم - ومطلعها عند ابن سلام :

يا دارَ عبلـــةَ بالجِـــواءِ تكلّمي وعِمِي صباحاً دارَ عَبْلَةَ واسلمي

وهو أشهر المطالع التي عزيت إلى هذه القصيدة وأوثقها ، علماً بأن الأصمعـــيّ لم يعدّ عنترة في الفحول (٥٧) .

والظاهر أنهم طلبوا عدداً أقصى للنماذج الرائعة من شعر الشاعر الواحـد ، هو ست قصائد ؛ فقد أكّد الأصمعيّ أن الحويدرة وثعلبة بن صُعَيْر المازنيّ، لو قـــال كل منهما خمساً مثل قصيدة نموذجية له لكان فحلاً ، وكذلك معقِّر البارقي الذي لو أتمّ خمساً أو ستاً لكان فحلاً (٥٨) ، وإن كان العدد ، في حـــال البـــارقيّ ، لم يقترن بذكر النموذج الرائع المقيس عليه ، لكننا قدرنا ذلك قياســـاً علـــى حـــال الحويدرة وثعلبة بن صُعير ، مع احتمال أن يكون قياسنا خطأ ، وأن يكون النـــص مفتقراً إلى الدّقة ليس إلاّ . وعلى أية حال فإن عدد النماذج هذا لم يشترطه غـــير الأصمعيّ ، وإن ناط ابن سلاّم تقدّم الشعراء وتأخرهم عن طبقتهم بـــه ؛ فـــالذي أخّر الأســـود بن يعفر ، عنده ، وجعله في الطبقة الخامسة من الفحول ، أنـــه لم يشفع قصيدة رائعة له بمثلها (٥٩) ، وذلك خلافاً لرأي الأصمعيّ الذي شبّه الأسود بالفحول و لم يدخله فيهم . وشيء آخر هو أن الأعداد لا تعني عند القدماء شـــيئاً محدوداً دائماً ؛ وحسبنا أنّ الأصمعي تردّد بين الخمس والستّ ، وهذا الـــتردد لا يدل بالضرورة على أن الأمر محصور بين هذين العددين ، بل علـــى أن المطلـــوب كثرة من القصائد المميزة تدلّ على تفوق الشاعر . ومعروف أن العرب يستعملون العشرات والمئات والألوف للدلالة على الكثرة أيضاً ، فيقول أحدنا : قلت لـــك ذلك عشرين مرة ، أو مئة مرة ، أو ألف مرة ، وهو يعني أنه قال ذلك كثيراً .

---

(٥٧) أنظر **الأصمعيات،** تحقيق شاكر وهارون، القاهرة ١٩٧٩، ص ٩٣، **وفحولة الشـــعراء،** ص ١٤، وابن سلام، **طبقات،** ١/١٤٧، ١٥٠، وفي بيت بشر تحريف صححناه من المفضلية ٩٨، حيـث "يُزاروا" بدلاً من "تُدانى"، كما تبيّنا في بيت الأسود قراءةً المفضلية ٤٤ :"محتضِر"، خلافـــاً لقـــراءة محمود شاكر في **الطبقات** "مختضَر". وانظر كتابنا: **شعر عنترة،** بيروت ٢٠٠٢، ص ٧١- ٧٣.

(٥٨) **فحولة الشعراء** ، ص ١٢، ١٤ .

(٥٩) ابن سلام ، **طبقات** ، ١/١٤٧ .

ولا أحد يشترط أن يكون إلى جانب النموذج الرائع أو النماذج الرائعة شعر جيد آخر ؛ فقد يكون سائر شعر الشاعر جيداً ، كحال الأسود هذا ، وقد يكون سائر شعره حسناً ، كحال عَدِيّ بن زيد ، وقد لا يكون شيئاً مذكوراً كحال علقمة بن عَبَدة (٦٠) .

سابعاً : الإيغال في الشعرية

والشرط الأولي ليكون صاحب النموذج أو النماذج فحلاً هو أن يكون شاعراً بحقّ ؛ بمعنى ألاّ يكون مقلاًّ ، لا يقول الشعرَ إلاّ عرضاً أو في الندرة ، بل أن يكون الشعر غالباً عليه ، على ما اشترط ابن قتيبة في من ترجم لهم في **الشعر والشعراء** ؛ ويبدو أن الحد الأدنى لعدد قصائد الشاعر الحقّ هو عشرون قصيدة ، وذلك شرط انفرد به الأصمعيّ ؛ ولذلك أخرج أوسَ بن غلفاء من بين الفحول لأنه لم يتمّ ذلك العدد بل قُطِع به (٦١) ، أي امتنع عليه قول الشعر قبل إتمامه . وقد أدخل الأصمعيّ إسلامياً واحداً في الفحول ، كما رأينا ، هو أعشى هَمْدان ، وذلك لكثرة شعره ؛ لكن من المستبعد أن تكون الكثرة هي السبب الوحيد لسلكه في عقد الفحول ، ويغلب على الظنّ أن يكون الأصمعيّ قد وجد في شعر الرجل ما يبتغيه من الجودة ، وأيدته كثرة الشعر في ذلك .

بيد أن ابن سلاّم أخّر طرَفة بن العبد وطبقته عن موضعهم اللائق بهم بسبب قلة ما بأيدي الرواة من شعرهم ؛ فالقلة أو عدم التأكد من الكثرة سبب لهبوط مرتبة الشاعر بين الفحول (٦٢) . لكنّ ابن المعتزّ لم يهتمّ لهذا المقياس فعدّ في الفحول شاعراً عباسياً قليل الشعر جداً هو أبو خالد المهلّبيّ ، يزيد بن محمد (٦٣) ، أي رجلاً قد لا يُعدّ شاعراً في رأي الأصمعيّ .

أما الأعداد التي مرّت بنا منذ قليل ، أعني الخمس أو الست ، فواضح أنها تتصل بالنماذج الرائعة التي قالها الشاعر لا بمجموع قصائده .

---

(٦٠) أنظر الحاشية السابقة ، ونفسه ١/ ١٤٠، ١٤٩، ١٥٠ .

(٦١) **فحولة الشعراء** ، ص ١٥ ، و**الشعر والشعراء** ، ص ٩ .

(٦٢) أنظر ابن سلام ، **طبقات** ، ١٣٧/١ .

(٦٣) أنظر ابن المعتزّ ، **طبقات** ، ص ٣١٣ .

ثامناً : طول القصائد

وعلاوة على ذلك هناك شرط اكتمال القصائد ؛ فالظاهر أن القصائد القصار لا تعدّ قصائد مكتملة ، ولا بد لها من أن تكون طويلة حتى تستحقّ أن تعدّ نماذج مميّزة . وليس أدلّ على ذلك من القصائد الطوال التي أسموها معلّقات ، وزعموا أنها عُلِّقت على أستار الكعبة أو بأركانها . ولهذا كانت قصائد جرادة بن عميلة الغنويّ شبيهة بأشعار الفحول لا من أشعارهم ، وذلك لقصرها ، على حين أنّ قصيدة طويلة رائعة للأسود بن يعفر ألحقته بالفحول (٦٤) كما رأينا .

فالشاعر الحقّ الذي تستحقّ قصائده الامتحان فيعرف إن كان فحلاً أم لا ، ليس من أكمل العشرين قصيدة فحسب ، بل من كانت قصائده طوالاً في الوقت نفسه ، أي من تستكمل قصائده أو أكثرها طولاً أدنى لم يعيّنه النقاد ، وكانت له قصيدة رائعة أو أكثر ، وفقاً لمقدار الروعة في مجموع قصائده .

تاسعاً : الغرض الشعريّ

وفضلاً عن ذلك ، ثمة غرض أو أغراض شعرية قد تكون سبباً في تأهيل الشاعر للفحولة . لكن تلك الأغراض مختلف فيها ، وتفضيلها منوط بالذوق الذاتي للناقد ؛ فالأصمعيّ مثلاً يبدو معجباً بالنعت أي الوصف ، حتى إنه جعل طُفَيْلاً الغنويّ فحلاً لبراعته في هذا الغرض ، كما يبدو مولعاً بالرثاء ، حتى إنه أدخل كعب بن سعد الغنويّ و أعشى باهلة في الفحول لأن لكل منهما مرثية "ليس في الدنيا مثلها (٦٥) " ، وفق تعبير الأصمعي نفسه ، وهو حكم لم يعط إلا لهاتين المرثيّتين ، على حين حظي غيرهما من الأغراض بأحكام أقل أهمية ، الأمر الذي يدل على مقدار تعلّق الأصمعي بالرثاء . علماً بأن ابن سلام لم يجعل هذين الشاعرين من الفحول (٦٦) ، وهذا قد يعني أنه لا يؤْثر الرثاء على غيره . أما الهجاء فيوحي الأصمعي أنه مرذول ، مفسد للشعر ، مانع صاحبه من أن يكون فحلاً ، ولو بلغ مكانة عالية تضارع مكانة الفحول (٦٧) .

---

(٦٤) أنظر **فحولة الشعراء** ، ص ١٥، وابن سلام ، **طبقات** ، ١/١٤٧ .

(٦٥) أنظر **فحولة الشعراء** ، ص ١٤، ١٥ .

(٦٦) أنظر ابن سلام ، **طبقات** ، ١/٢١٠، ٢١١ .

(٦٧) **فحولة الشعراء** ، ص ١٢، والمقصود بالكلام هنا مزرِّد أخو الشمّاخ بن ضرار .

لكن صاحبنا لا يشترط البراعة في الوصف والرثاء صراحة ، كما لا يشترط ترك الهجاء .

على أن من الرواة ، كما رأينا ، مَنْ زعم أنّ الأصمعيّ يرى أنّ شعر حسّان بن ثابت قد لان حينما دخل في باب الخير ، من مراثي النبيّ وبعض أهل البيت والصحابة ، وأن طريق الشعر هو طريق الفحول ، ومنهم زهير ، ويتمثل في وصف " الديار والرحل والهجاء والتشبيب بالنساء " ووصف " الحُمُر والخيل والحروب والافتخار (٦٨)" . لكن هذا القول موضع نظر لأنه يخالف ما جاء في كتاب **فحولة الشعراء** ، وكثيراً مما نُسب الى الأصمعيّ في المصادر العربية ، ولا سيما في **الموشح** للمرزباني الذي أخذنا منه هذا النص . فقد رأينا الأصمعيّ يحقّر زهيراً ويراه أقل من أجير للنابغة ، كما رأيناه معجباً بالرثاء رافضاً للهجاء (٦٩) ، وسنراه مخرِجاً لذي الرُّمة من الفحول لمخالفته طريقة العرب . ومثلُ الأصمعيّ آخرون أخرجوا ذا الرُّمة نفسه من الفحول لإيغاله في البداوة ، ولتناولِه بعض الأغراض التي ذكرت الرواية أنها أغراض الفحول ، على ما مضى . والظاهر أن في الرواية تزيّداً أو خلطاً بين قولين ، أو رأياً لبعض الرواة نحله للأصمعي ليقوي موقفه . صحيح أن المقصود بالرثاء ، هنا ، رثاء حسّان الديني الذي يخرج عن أساليب العرب في الجاهلية ، ويسوده اللين بسبب روح الورع والتقوى ، لكن ما بال الرواية تزعم أن الأصمعيّ اتخذ زهيراً مثالاً للفحول ، وجعل الهجاء من الأغراض الضرورية للفحل ، وأغفل كل الرثاء حين ذكر أغراض الفحول ؟.

مهما يكن من أمر ، فإنّ لبعض الشعراء والنقاد رأياً قد يخالف رأي الأصمعيّ ، وهو أنّ الفحولة تقتضي الإجادة في الهجاء والمديح ؛ وقد نسبوا الى الفرزدق أن ذا الرُّمة لم يلحق بمعاشر الفحول لتجافيه عن المدح والهجاء ولاقتصاره على وصف الرسوم والديار (٧٠) ، ونسبوا إلى الأصمعيّ نفسه أن الذي " وضع من ذي الرُّمة أنه كان لا يحسن أن يهجو ولا يمدح (٧١) " ، وقد

---

(٦٨) أنظر المرزباني، **الموشّح** ، ص ٨٥، ٩٠ .

(٦٩) أنظر **فحولة الشعراء** ، ص ٩ ، ١٤ ، ١٥ .

(٧٠) أنظر المرزباني ، **الموشّح** ، ص ٢٧٤ .

(٧١) أنظر **الأغاني** هـ ، ٣١/١٨ .

أكدّ ابن قتيبة أن مما أخّر هذا الشاعر عن الفحول خيانة طبعه له في هذين الغرضين مع أنه كان أحسن الناس تشبيهاً (٧٢) . وكاد ابن رشيق يكرر الرأي نفسه حين زعم " أن ذا الرُّمة لم يكن كثير المدح والهجاء ، وإنما كان واصف أطلال ونادب أظعان ، وهو الذي أخرجه من طبقة الفحول (٧٣) " .

وبالمقابل ، جعل ابنُ سلاّم المخبّلَ بن ربيعة في الطبقة الخامسة من فحول الجاهلية وذكر أنه كان يهجو ويمدح ، ولم يذكر عمر بنَ أبي ربيعة في فحول الإسلاميين بل أشار إلى أنه لم يكن يمدح ولا يهجو (٧٤). والواضح أن الأكثرين يشترطون في الفحل إتقان هذين الغرضين الشعريّين ؛ وإن كنا نشكّ في كثير من تلك الروايات التي عرضت لهذا الموضوع ، ولا سيما ما نسب فيها إلى الأصمعيّ من الكلام . ولا جدال في أن الغرضين المذكورين أقرب إلى صفة القوة من الوصف والرثاء ؛ فالبراعة في الهجاء تعني غلبة الخصوم ، خصوصاً إذا كان في الأمر مهاجاة بين شاعرين أو أكثر ؛ ولهذا تحدثوا عن الشعراء المغلَّبين ، أي الذين غُلبوا في الهجاء كما سبق القول ؛ والبراعة في المديح تغليب للممدوح ، في الأكثر، على خصومه ، ووصف لقوّته المادية والمعنوية ؛ أما الرثاء ففيه رقة في كثير من الأحيان ؛ وأما الوصف فهو تصوير للأشياء وتعبير عن علاقة بالطبيعة الصامتة أو المتحركة ، إلا إذا كان يتصل بالحرب أو شبهها ، وحينئذ يكون جزءاً من قصائد المدح أو الهجاء أو الفخر ، والفخر مدح للذات .

قد يقال : ولكن الأصمعيّ مفضّل للرثاء مع أن الرقّة تغلب على هذا الغرض ، فكيف يتوافق ذلك مع نظرته إلى الفحولة الدالة على القوة ؟ والحقّ أن هذا الحكم لا يصيب الرثاء كله بالضرورة – ولا سيما أنّ ذلك الغرض مديح للميت مع إظهار التفجّع عليه – بل يصيب رثاء بعض النساء كالخنساء التي وصفت بالبكّاءة ، ويصيب بعض الرثاء الدينيّ على ما قدمنا ؛ فإذا غلب المديح والتجمّلُ على التفجّع في الرثاء ، وساده وصفُ الشِّيَم وإطراءُ المروءة والرجولة ،

---

(٧٢) أنظر ابن قتيبة ، **الشعر والشعراء** ، ١/ ٣٨، ٢/٤٤٦ .

(٧٣) أنظر ابن رشيق ، **العمدة** ، تحقيق محمد عبد الحميد ، ط. بيروت ١٩٧٢، ١/٢٠٦، وقارن أدونيس ، **الثابت والمتحول** ، ٢/ ٣٧ .

(٧٤) ابن سلام ، **طبقات** ، ١/١٤١، ١٤٩، ١٥٠ ، ٢/٦٤٨ .

فقد يكون فيه ما في المديح من القوة . وفي المرثيتين اللتين فضّلهما الأصمعيّ على كل الشعر ، أو على الأقل على كل شعر الرثاء ، كمٌّ من معاني القوة لا بأس به ؛ وتانك المرثيتان هما **الأصمعية** الرابعة والعشرون ، و**الأصمعية** الخامسة والعشرون التي مضت الإشارة إليها : **الأصمعية** الأولى هي قصيدة أعشى باهلة ، عامر بن الحارث ، في رثاء المنتشر ، أخيه لأُمّه ، وقد أظهر في بدايتها كآبة لسماع خبر مقتل أخيه ، ثم مدح جود القتيل ونوّه بآثاره ، وبقوة شخصيته وذكائه ، وصلابة جسده ، وبقهره لعدوه ، وببراعته في القتال وفي المحافل ، وبتمرسه بالحرب ، وبوفائه لأصدقائه ، وبعفته وألمعيّته . وانتهى إلى بكاء الفراق ، وإظهار الجزع ، وتغليب الصبر، الخ. لكنّ مطلع القصيدة كما ورد في **الأصمعيات** يختلف اختلافاً ملحوظاً عما جاء في **فحولة الشعراء** ؛ ومن أبيات تلك القصيدة التي تنضح بالقوة :

إمّا يُصبْكَ عدوٌّ في مُناوأة   يوماً فقدْ كنتَ تَستعلي وتنتصرُ
مَنْ ليسَ في خيرِه شرٌّ يكدِّرُهُ   على الصديق ، ولا في صَفْوه كَدَرُ
أخو حروب ومِكسابٌ إذا عَدِموا   وفي المحافلِ منهُ النوْفَلُ الزُّفَرُ

و**الأصمعيّة** الثانية هي مرثية كعب بن سعد في أخيه مأرب أبي المغوار المقتول في حرب ذي قار ، وفيها يظهر الشاعر التفجّع ، ثم يصف أخاه بالعفة في بيته، والشجاعةِ في الحرب ، وبالحِلم والجود ، ويشبهه بالليث الغضوب في وجه العدو ، وبالرمح وسط الخيل ، وبطيب المعشر والحُسن ، ثم يبكيه ، الخ. ومن أبيات القصيدة :

أخي ، ما أخيِ ؟ لا فاحشٌ عندَ بيتِهِ   ولا ورِعٌ عندَ اللقاء هَيوبُ
هو العسلُ الماذيّ حِلماً ونائلاً   وليثٌ إذا يلقى العدوَّ غَضوبُ
لقدْ كانَ إمّا حِلمُهُ فمُرَوِّحٌ   علينا، وإما جهلُه فغريبُ (٧٥)

فالرثاء لا يدلّ دائماً على الضعف ، كما لا يدل دائماً على القوة ، والأمر عائد إلى الشاعر وأسلوبه .

يبقى فن الرجز ، وكان الأصمعيّ لا يسيغه ، على ما يبدو ، أياً يكن الغرض الشعريّ الذي يتناوله ؛ ولذلك سخِر من رجز الأغلب العجليّ ، الشاعر

(٧٥) أنظر **الأصمعيات** ، ص ٨٧ ، ٩٣.

المخضرم، فوصفه بأنه : " ليس بفحلٍ ولا مفلح ، وقد أعياني شعره " ، مع أن الأغلب هو أوّل من أطال الرجز وشبهه بالقصيد (٧٦) . ولعل سبب هذا الموقف هو احتقار أكثر النقاد القدماء للرجز واعتباره خارج حيّز الشعر . إلا أنّ لابن سلاّم الجمحيّ موقفاً مختلفاً بعض الشيء ؛ إذ إنه جعل الرُّجّاز في الطبقة التاسعة من الإسلاميين . صحيح أن ذلك لا يسلكهم في الفحول بالضرورة ، لكنه يمنحهم مكانة رفيعة بين الشعراء .

ويتجاوز أبو الفرج الإصفهاني (ت ٣٥٦ أو ٣٦١ هـ) هذا الموقف ليدخل الرُّجّاز في الفحول ، مؤكداً أن الشاعر الأمويّ أبا النجم العجليّ (ت ١٠٥ هـ) ، في الطبقة الأولى من فحول الرجّاز (٧٧) . وهو موقف آخر متميز لأبي الفرج الإصفهانيّ ، إذ وضع الرجز الجيّد في الطبقة العليا من الشعر .

واللافت أنهم لم يعدّوا أحداً من الشعراء فحلاً لغَزَله ؛ وحسْبنا أنهم أهملوا عمر بن أبي ربيعة إهمالاً تاماً في هذا الشأن ؛ بل إن تأخّر كُثيّر في الغزل عن جميل لم يخرجه من الفحول و لم يقدّم جميلاً عليه ، فعُدّ كثيّر في الطبقة الثانية من الإسلاميين ، وعُدّ جميل في الطبقة السادسة منهم . ويعلل ابن الأثير (ت ٦٣٧ هـ) ذلك بأنّ الغزل رقة محضة لا تلائم وصف حادثة من الحوادث في المديح ، لأن المديح يحتاج إلى فحل الكلام ومتين القول (٧٨) ؛ أي أن الغزل من شعر اللين الذي لا يستقيم لفحل ، وسنجد في فصول قادمة أنهم وصفوه بالرقّة غالباً .

عاشراً : الجاهليّة والإسلاميّة

الشرط الزمنيّ يرتبط بالمعركة بين القدماء والمحدثين ، التي يكاد موضوعُ الفحولة يكون تجسيداً لها . فكل الشعراء الذين أدخلهم الأصمعيّ في الفحول كانوا جاهليين باستثناء أعشى هَمْدان الذي كان إسلامياً . وقد تجنّب الأصمعيّ أن يحكم على جرير والفرزدق والأخطل معللاً ذلك بأنهم إسلاميون ، مؤكداً أنّهم

(٧٦) أنظر **فحولة الشعراء** ، ص ١٣ ، **والشعر والشعراء** ، ٢/٥١١ .

(٧٧) أنظر **الأغاني** ك ، ١٠/١٥٠ .

(٧٨) أنظر ابن سلام ، **طبقات** ، ٢/٥٤٠ وما بعدها ، ٢/ ٦٦٩ ، وابن الأثير ، **المثل السائر** ، ٢/ ٢٣٦ .

لو كانوا في الجاهلية كان لهم شأن . معنى ذلك أن الفحل ، في تصوّر صاحبنا ، لا يكون إلاّ جاهلياً . لكن يخيّل إلينا أنّ موقفه هذا نوع من الحيطة ؛ فهو يخشى أن يصادم الرأي العام الأدبيّ في زمنه ، بجعله الإسلاميين الأمويين في منزلة القدماء ، مع أنه يبدو معجباً بهؤلاء الإسلاميين أحياناً ، أكثر من إعجابه بالقدماء ، بدليل ذكره لقصيدة الأخطل :

لَعَمْري لقدْ أسريْتُ لا ليلَ عاجزٍ بساهمةِ الخدَّيْنِ طاويةِ القُرْبِ

ثم حكمه بأنها أفضل القصائد على الإطلاق ، لمْ يُقل مثلُها لا قبلها ولا بعدها ! وبعد ذلك استشهاده برأي أستاذه أبي عمرو بن العلاء القائل إن الأخطل لو أدرك " من الجاهلية يوماً واحداً " ما قدّم عليه جاهليّاً ولا إسلامياً ؛ وإن كان أبو عمرو ابن العلاء سيغيّر موقفه إذ سيسمع شعراً – لا تذكره الرواية ولا تنسبه – فيقول : " ما يطيق هذا أحدٌ من الإسلاميين ولا الأخطل (٧٩)" . علماً بأن في هذه الرواية تمييزاً واضحاً للأخطل على الرغم من كل شيء .

لكن من الطبيعي ألاّ يقف الشعراء أنفسهم هذا الموقف ، خصوصاً إذا كانوا أكبر شعراء أيامهم ، أي حازوا إعجاب الرأي العام و لم يعودوا يخشون غضبه . ولذلك نجد الحُطيئة والفرزدق ، مثلاً ، يتحدّثان عن نفسهما باعتبارهما من الفحول (٨٠). صحيح أنّ الأول مخضرم ، لكنّ الثاني أمويّ كما هو معروف .

على أنّ عصور النقد كلما ابتعدت من العصر الأموي ، وغدت المسافة واسعة بينها وبين الجاهلية ، تخفّفَ النقادُ من حرج الموازنة بين الجاهليين والإسلاميين . ولهذا وجدنا ابن سلاّم الجمحيّ ، وبعده ابن قتيبة ، يُدخلان في الفحول إسلاميين متعددين ، مشيرين ، مثلاً ، إلى أنّ الفحولة اتصلت منذ الجاهلية في أولاد زهير بن أبي سلمى ولا سيما ولده كعب ، مثلما اتصلت بعد ذلك في أولاد جرير ، الذي يشبِّهه ابن قتيبة بأعشى قيس من شعراء الجاهلية (٨١) .

ولئن بدا موقف ابن سلام خجولاً من هذه الناحية ، لقد اتخذ ابن قتيبة موقفاً جريئاً . فابن سلام يومئ صراحة إلى فحول الجاهلية ، ويوحي أن الأربعين

---

(٧٩) **فحولة الشعراء** ، ص ١٢، ١٣ .

(٨٠) أنظر ابن سلام ، **طبقات** ، ١٠٤/١، **والموشح** ، ص ٢٧٤

(٨١) أنظر ابن سلام ، **طبقات** ، ١٠٤/١ ، ١١٠، **والشعر والشعراء** ، ٧٦/١، ٨٩، ٣٧٦ .

شاعراً الذين أدرجهم في الطبقات العشر الأولى هم الفحول (٨٢) ، ولم يكن بين هؤلاء إلاّ إسلاميّ واحد هو سُحَيْم عبدُ بني الحسحاس ، أما سائرهم فجاهليون ومخضرمون (٨٣) ، كما أنه يذكر خمسة من شعراء المدينة يعدّهم فحولاً ، وهم حسّان بن ثابت وكعب بن مالك وعبد الله بن رواحة وقيس بن الخطيم وأبو قيس ابن الأسلت (٨٤)، وكلهم مخضرمون أو من شعراء صدر الإسلام ، أما الأمويون فلا يصرّح إلاّ عرضاً بفحولة بعضهم مثل جرير والراعي والقطامي وكثيّر (٨٥) . على حين أنّ ابن قتيبة يتخذ ، كما هو معروف ، موقفاً حيادياً من القدماء والمحدثين ، فلا يُجلّ المتقدّم لتقدمه ولا يحقر المتأخر لتأخره ، بل ينظر إلى الفريقين بعين العدل . واللافت عنده أنه قلما عوّل على الفحولة ، بل إنه ليبدو متحاشياً هذه الصفة في بعض الروايات مفضّلاً عليها صفة مجيد أو محسن ؛ ولهذا لم ترد كلمة فحل في كتابه إلاّ وصفاً لسبعة شعراء : ستة جاهليين ومخضرمين ، وأمويّ واحد هو جرير ، فضلاً عن ذي الرُّمة الذي نفى ابن قتيبة الفحولة عنه (٨٦) . لكن غلبة صفة الفحولة على الجاهليين والمخضرمين ، عنده ، لا تعني بالضرورة ، انحيازاً إليهم ، بل هي نتيجة مصطلح مختلف قلّ فيه استعمال صفة الفحولة ، حتى روى ابن قتيبة رأيَ أبي عمرو بن العلاء في أوس بن حَجَر ، مرة بلفظ : " كان أوسٌ فحل مضر " ومرة بلفظ :" كان أوسٌ شاعر مضر (٨٧)" .

ويكاد قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ) يقف الموقف نفسه في كتابه **نقد الشعر** فيوحي ، أحياناً ، أن الفحول المُجيدين يمكن أن يكونوا من الشعراء القدماء والمحدثين ، ويوحي ، أحياناً أخرى ، أنهم لا يكونون إلاّ من القدماء المجيدين فحسب ، وأن المحدثين لا يكونون أكثر من محسنين (٨٨) ؛ علماً بأن أكثر

(٨٢) أنظر ابن سلام ، **طبقات** ، ٢٤/١ وابن قتيبة ، **الشعر والشعراء** ، ٧٦/١، ٨٩، ٣٧٦ .

(٨٣) راجع ترجمات الطبقات العشر الأولى من **طبقات** ابن سلام .

(٨٤) نفسه ، ٢١٥/١ وما بعدها .

(٨٥) نفسه ، ٧١/١، ٧٢، ٤٣٨، ٥٠٣، ٥٣٥/٢، ٥٤٤ .

(٨٦) أنظر **الشعر والشعراء** ، ص ٨٩ ، ١٣١، ١٤٥- ١٤٧، ١٩٠، ٢٢٤ ، ٣٧٦ ، ٤٣٧ ، ٤٣٨.

(٨٧) نفسه ، ص ١٣١، ١٣٤ .

(٨٨) أنظر قدامة بن جعفر ، **نقد الشعر** ، ص ٣٨، ٥١ .

الشعراء الذين عني بهم في كتابه كانوا من الجاهليين وكان أقلهم من الإسلاميين ، الأمر الذي يوحي انحيازاً إلى القدماء .

على أن ابن المعتزّ (ت ٢٩٦ هـ) تجاوز كل ذلك واقتصر في كتابه **طبقات الشعراء** على الشعراء العباسيين أهل القرنين الثاني والثالث الذين مدحوا بني العباس ، مومئاً إلى أن من بينهم فحولاً (٨٩) . كما أن القاضي الجرجاني (ت٣٩٢ هـ) يبلغ شعراء القرن الهجري الرابع فيعد المتنبي في الفحول (٩٠) .

وفي عصر القاضي الجرجانيّ نفسه ، رأينا أبا الفرج الإصفهانيّ يكاد يتبرأ من الفحولة . صحيح أنه يذكر عدداً كبيراً من الشعراء ويصفهم بالفحول ويأخذ عن ابن سلام كثيراً ممن ذكرهم في **الطبقات** ، لكنه حين يتكلم على عبد الله بن المعتز يرى أنه لا ينبغي للملوك الشعراء أن يتشبهوا ، أثناء كلامهم على أجواء قصورهم ، بفحول الجاهلية ، بل يحسن بهم أن يستخدموا الكلام الذي يوافق تلك الأجواء المترفة ، فيلجأوا إلى السهل الرقيق الذي يفهمه كل من حضر (٩١) .

وهكذا لم يعد أدب الجاهلية هو المثال الأعلى و لم تعد الفحولة هي المعيار ، بل أصبحت الحياة الحديثة تقتضي تجاوزهما والتخلي عنهما في بعض المواضيع الشعرية ، ولو جاء الشعر مهلهلا رقيقاً (٩٢) . وذلك دليل على أنّ النقد قد تطوّر تطوراً واضحاً في موقفه من الفحول ولا سيما الجاهليين ؛ ففي بداية العصر العباسي كان الالتزام شديداً بالمثال الجاهلي ، وجسّد ذلك الأصمعيّ وأمثاله ، و لم يتخفف ابن سلاّم من هذا المثال إلا قليلاً ، وذلك حين تجرّأ على وصف بعض الشعراء الإسلاميين بالفحول مع اعتباره أكثر الجاهليين الذين ترجم لهم فحولاً ، ثم كان موقف الحياد عند ابن قتيبة ، ثم جاء ابن المعتز ليحطم المقياس كله ولا يذكر إلا الشعراء العباسيين ومنهم في رأيه فحول ؛ ولا غرو فهو أمير ولا يخشى سلطة الرأي العام الأدبي، لأن السلطة السياسية في العصور القديمة وعند الشعوب التي لا تلتزم الديمقراطية الواسعة أقوى من السلطة الأدبية ، بل لعل

(٨٩) أنظر ابن المعتز ، **طبقات** ، مثلاً : ص ١٢٢، ١٥٢، ٢٤٧، ٣١٣ .

(٩٠) أنظر القاضي الجرجاني ، **الوساطة** ، ص ٩٢، ١٠١، ١٨١ .

(٩١) أنظر **الأغاني** ك ، ١٠/ ٢٧٤، ٢٧٥ .

(٩٢) نفسه .

السلطة الأدبية والفكرية تكون في خدمة السلطة السياسية .

وما دام هذا المثال قد اجترئ عليه فلا ضير في أن يُلغى ولو جزئياً ، ولا سيما أن الحياة لم تعد تحتمله . فالجَمل الذي كان القيمة النقدية الأساسية في الجاهلية لم يعد كذلك في العصور العباسية ؛ وهذا الحيوان هو رمز البداوة ، ولم يعد المجتمع في أكثره بدوياً بل أصبح حضرياً متقدماً ؛ وكل شيء قد تغير ، ولا سيما ذلك الفن الذي يصاحب الشعر والذي يُظن أنه توأمه الذي نشأ معه في وقت واحد ، أعني الموسيقى . فقد كُتب في القرن الرابع الهجريّ أول مؤلف ضخم في الموسيقى هو **كتاب الموسيقى الكبير** لأبي نصر الفارابي (ت ٣٣٩ هـ) كما أنّ النظرية الشعرية نفسها قد تطورت آنذاك بفعل المؤلفات النقدية المتخصصة وخصوصاً كتاب **نقد الشعر** لقدامة بن جعفر ورسالتي **جوامع الشعر** ، و **في قوانين صناعة الشعر** للفارابيّ نفسه ، وقد تأثر أبو نصر فيهما بالنظرية الشعرية الأرسطية ؛ فالترف والتطور النقدي والموسيقى لا بد من أن يزعزعا المقاييس النقدية القديمة ويزلزلا المثال الجاهلي ، ولذلك كاد يتبرأ أبو الفرج من الفحولة .

حادي عشر : الحالة الاجتماعية والأخلاقية

مهما يكن من أمر ، فإن الفحولة التي لا تتوافق مع الصلاح واللين ، عند الأصمعيّ ، لا تتلاءم أيضاً مع الخروج على المجتمع وأعرافه . والشرّ الذي هو بلب الشعر في ما نسب إلى الأصمعيّ (أعلاه) ليس شراً سلوكياً بل هو يتعلق بالمواضيع الشعرية نفسها ، تماماً كالكذب في الشعر الذي لا ينبغي أن يكون ، عند أكثرهم ، كذباً إخبارياً أو أخلاقياً بل هو كذب فني يتخذ اسم المبالغة أو الغلو أو ما أشبه ذلك من مصطلحات (٩٣) .

ولعله من أجل ذلك نفى الأصمعيّ عن الصعاليك صفة الفروسية والفحولة معاً ، مع اعترافه بكرم زعيمهم عروة بن الورد . فالسُّلَيْك بن السُّلكة وتأبّط شرّاً وأمثالهما ليسوا من الفحول ولكنهم " من الذين يعدون على أرجلهم فيختلسون (٩٤)" . ها هنا يختلط الحكم النقديّ مع الحكم الاجتماعيّ اختلاطاً

---

(٩٣) أنظر كتابنا : **نظريات الشعر** ، ١/ ١٤٩- ١٩٠ .

(٩٤) أنظر **فحولة الشعراء** ، ص ١٢، ١٥ .

شديداً ، فيوحي أن الفحولة الشعرية والفروسية نقيض الصعلكة ؛ وكأن الفحولة منزلة اجتماعية أو صفة أخلاقية ، أو ميزة لا يجوز منحها لأحد إلا إذا توافرت له شروط اجتماعية وخلقية معينة . وهذا الخلط بين الشعر والأخلاق قديم يرقى على الأقل إلى عصر الرسول والصحابة ، حين عُرّف الشعر تعريفات أخلاقية وعقلية واجتماعية (٩٥) . وغنيّ عن القول أن الشرّ الكائن في الشعر ، في اعتقاد الأصمعيّ ، ليس الشرّ نفسه الذي يراه في أخلاق الصعاليك ؛ وقد وضّحنا ذلك منذ قليل .

هذا يعني أن الفحل ينبغي أن يكون عضواً في المجتمع ، كامل العضوية ، إذا صحّ التعبير ، والصعاليك خارجون على المجتمع ، منتمون إلى الطبقات الدنيا على الأكثر : فهم إما خلعاء أو أبناء إماء حبشيات سوداوات ، وقلما يكونون من الأحرار مثل عروة بن الورد . أي أنهم ، في الأغلب ، من الشذّاذ والخلعاء المنبوذين ، أو من العبيد الذين يحملون في أجسادهم عار ولادتهم ، وفق العرف الجاهليّ ، ولهذا يصعب أن يُحكم لهم بما يحكم لأفراد المجتمع الآخرين ، ولا سيما في الألقاب التي تدلّ على مزية وارتفاع مقام .

لكن الذين تَلوا الأصمعيَّ من النقاد لم يلتزموا هذا المعيار ؛ فقد عدّ ابن سلاّم الجمحيّ كلاً من سُحيم عبدِ بني الحسحاس (ت قبل ٣٥ هـ) وتميم بن أُبيّ بن مقبل (ت بعد ٣٧ هـ) من الفحول ، مع أن الأوّل كان عبداً فاسداً سيّء الخلق ، والثاني " جافياً للدين " (٩٦) ؛ كما عدّ الحطيئة (ت ٥٩ هـ) فحلاً مع أنه كان ذا شَرّ وسفه ، وكان نسبه متدافعاً (٩٧) ؛ وأخيراً عدّ أبو الفرج الإصفهاني حمزة بن بِيض الحنفيّ (ت ١١٦ هـ) فحلاً في طبقته مع أنه كان ماجناً خليعاً (٩٨) .

والظاهر أن المسافة الزمنية والتغيّرات السياسية والاجتماعية والأدبية جعلت النقد يقف على الحياد ، هنا أيضاً ، بين الدين والشعر ، وفقاً لمبدأ الصولي

(٩٥) أنظر كتابنا : **نظريات الشعر** ، ١/ ١٩٣ وما بعدها .
(٩٦) أنظر ابن سلام ، **طبقات** ، ١/١٨٧، ١٥٠ .
(٩٧) نفسه ، ١/١٠٤، و**الأغاني** ك ، ٢/١٥٧ .
(٩٨) **الأغاني** ك ١٥/٢٠٢ .

في عدم تأثير الكفر والإيمان في الحكم على الشاعر ، وإباحة قدامة بن جعفر لأن يكون في معاني الشعر رفث ونزاهة ، وقولة القاضي الجرجاني المشهورة :" والدين بمعزل عن الشعر " (أنظر أدناه : القسم ٢، الفصل ١).

وإذا كان حقاً أن المنزلة الاجتماعية الوضيعة لا تسمح للشاعر بأن يكون فحلاً في نظر الأصمعيّ ، فإن المنزلة الاجتماعية الرفيعة لا تكفي وحدها لنيل لقب فحل ، حتى لو كانت من أكثر الأمور لصوقاً بالقوة والبأس ؛ ذلك لأن القوة المطلوبة في الشاعر الفحل هي قوة المعاني وقوة الأسلوب ، ولولا ذلك لعدّت البداوة من أوسع أبواب الفحولة .

هذا الأمر هو الذي جعل أكثر الشعراء الفرسان مثل خُفاف بن ندبة وعنترة والزبرقان بن بدر وعبّاس بن مرداس السلميّ وبشر بن أبي خازم وزيد الخيل الطائي خارج فحولة الأصمعيّ ، وإن كان ابن سلاّم قد أدخل عنترة وبشراً في الفحول . أما إذا أظهر الفارس تفوّقاً ظاهراً في الشعر فيصحّ ، عند الأصمعي، أن يعدّ فحلاً مثل دريد بن الصِّمة الذي كان من فحول الفرسان ، وكان في بعض شعره أشعر من النابغة الذبيانيّ ، كما يزعم الأصمعيّ نفسه (٩٩) .

ومن المحتمل أن تساعد المنزلة الاجتماعية في نيل لقب الفحولة ؛ ومما يدل على ذلك أن عمرو بن شأس الذي عدّه ابن سلاّم فحلاً كان أكثر " أهل طبقته شعراً " وكان في الوقت نفسه " ذا قدر وشرف ومترلة في قومه (١٠٠)" .

ثاني عشر : الشهرة

هذا المقياس ، أي مقياس الشهرة ، لم يستخدمه إلاّ ابن سلاّم ، ومرة واحدة فحسب ، وذلك حين تكلّم في عبيد بن الأبرص فأشار إلى أنه قديم عظيم الذكر والشهرة ، مؤكداً ، من ناحية ثانية ، أنّ شعره مضطرب ذاهب لا يعرف منه إلاّ قصيدته :

أقفرَ مِنْ أهلِه ملحوبُ   فالقُطَّبِيّاتُ فالذَّنوبُ (١٠١)

---

(٩٩) أنظر **فحولة الشعراء** ، ص ١٤، ١٥، وابن سلام ، **طبقات** ، ٩٧/١، **والأغاني** ك، ١٠/٣ .

(١٠٠) أبن سلام ، **طبقات** ، ١٩٦/١ .

(١٠١) نفسه ، ١/ ١٣٨ ١٣٩ .

فالفحولة جاءت عَبيداً من قبل شهرته لا من قبل جودة شعره ؛ وهذا المقياس يخلّ بجميع المقاييس السابقة ، باستثناء الجاهلية التي يدلّ عليها لفظ " قديم " هنا . فليس ما يؤكّد أنّ عبيداً موغل في الشعرية ، و لم يحكم ابن سلاّم على تلك القصيدة ، التي أدخلها بعضهم في المعلقات ، لنعرف إن كان يعدّها نموذجاً رائعاً أم لا ، ولا إن كانت على طريقة العرب أم تخالفها . كما أن ابن سلاّم نفسه عدّ جميع أصحاب المعلّقات فحولاً ، وإن قدّم بعضهم كامرئ القيس والنابغة الذبياني وزهير والأعشى فجعلهم في الطبقة الأولى ، وأخّر بعضهم كعمرو بن كلثوم والحارث بن حلّزة وعنترة ، فجعلهم في الطبقة السادسة ؛ علماً بأنه لم يستخدم مصطلح " معلقة " كما هو معروف . ذلك لأنّ هؤلاء مشهورون وثمة اعتراف عامّ ، شبه مسلّم به ، بتفوّقهم ، ويعسر على ابن سلاّم أن يتجاوزهم ، وإن لم يعسر ذلك على الأصمعيّ ، قبل ذلك. فالأصمعيّ لم يدخل في الفحولة إلاّ واحداً منهم هو الحارث بن حِلّزة ، وتردد في إدخال امرئ القيس والنابغة الذبياني فيها، وأخرج الأعشى وعمرو بن كلثوم وعنترة ولبيداً منها ، وذمّ زهير بن أبي سلمى فجعله دون مرتبة الأجير للنابغة الذبياني ، وصمت كليّة عن طرفة وعبيد بن الأبرص (١٠٢) .

أما قدامة بن جعفر ، مثلاً ، فقد ذكر في الفحول امرأ القيس وزهيراً وطرفة وعبيد بن الأبرص وعنترة وعمرو بن كلثوم ، وأهمل الحارث بن حلّزة والأعشى ولبيداً والنابغة الذبياني جميعاً (١٠٣) . لكننا لا نستطيع التوقّف طويلاً عند قدامة بن جعفر وسواه ممن لم يكتبوا في الفحولة خاصة ، بل كتبوا في النقد أو التاريخ الأدبي عامة مثل ابن قتيبة أو أبي الفرج الإصفهاني ، ومرّوا عرضاً بموضوع الفحولة ، وحسبنا الناقدان اللذان عنيا صراحة بهذا المفهوم ، نقصد الأصمعيّ وابن سلام الجمحيّ .

فمقياس الشهرة استثنائي لأنّ كثيراً من الشعراء الجاهليين والإسلاميين كانوا مشهورين و لم يعَدّوا مع ذلك فحولاً ، ولا سيما حاتم الطائيّ وأبو دؤاد

---

(١٠٢) أنظر **فحولة الشعراء** ، ص ٩، ١١، ١٤، ١٥ .

(١٠٣) أنظر قدامة بن جعفر ، **نقد الشعر** ، ص ٣٩- ٤٦ ، ٥٧ ، ٢٠٢- ٢٠٥ .

الإيادي وعمر بن أبي ربيعة .

ثالث عشر : الطبع

وطلبوا للفحولة الطبع والقريحة : فالذي قدّم الكُمَيْت بن معروف (ت ٦٠ هـ) على جده وعلى الكميت بن زيد أنه " كان أشعرهم قريحة " ؛ ومما أخذه ابن قتيبة على ذي الرُّمة أنّ الطبع كان يخونه في الهجاء والمديح ، وقد أوما قدامة بن جعفر إلى أن الفحول يتوخّون التصريع " وإنما يذهب الشعراء المطبوعون إلى ذلك (١٠٤)". وطلبُهم هذا منسجم مع موقف نقديّ عام يجعل للطبع منزلة خاصة في إنتاج الشعر، حتى قُسّم النقاد الشعراء بين مطبوعين ومتكلّفين ، ووَجَدَ بعضُهم حتى الشعراءَ المتكلّفين مطبوعين (أنظر أدناه : القسم ٣، الفصل ٢) .

رابع عشر : الثقافة

وفوق ذلك ، اشترط بعضهم للفحل ثقافة واسعة في الشعر والأخبار واللغة والأنساب ؛ فقد أضاف ابن رشيق إلى الأصمعيّ أنه قال :" لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلاً حتى يروي أشعار العرب ، ويسمع الأخبار ، ويعرف المعاني ، وتدور في مسامعه الألفاظ ؛ وأوّل ذلك أن يعلم العَروض لتكون ميزاناً له على قوله ، والنحوَ ليصلح به لسانه وليُقيم به إعرابَه ، والنسب ، وأيام الناس ، ليستعين بذلك على معرفة المناقب والمثالب وذكرها بمدح أو ذمّ (١٠٥)".

وكانت هذه الثقافة مطلوبة في كل الشعراء ، وقد دعا إليها كثير من النقاد بألفاظ مختلفة .

*****

هذه هي الشروط والمقاييس التي وضعوها للفحولة ، وواضح أنها نظرات ذاتية ونسبية ، أي غير موحّدة ، حتى إنه ليجوز لنا أن نعدّ الفحولة حكماً على القوة الشاعرة من منظور خاص لا أكثر .

---

(١٠٤) أنظر ابن سلام ، نفسه ، ١/١٩٥، **والشعر والشعراء** ، ١/٣٨، وقدامة بن جعفر ، **نقد الشعر** ، ص ٥١، ٦٠ .

(١٠٥) أنظر ابن رشيق ، **العمدة** ، ١/١٩٧، ١٩٨ .

هذا وقد تكون الفحولة جزئية ؛ فثمة شعراء فحول في بعض الشعر غير فحول في بعضه الآخر ؛ ككعب بن سعد الغنويّ الذي كان فحلاً في مرثية واحدة ، كما رأينا ؛ وثمة من يشبهون الفحول ، في نظر الأصمعيّ ، كالأسْود بن يعفر وجرادة بن عميلة ؛ وثمة من يكونون فحولاً في عصر وساقطي الشعر في عصر آخر ، كحسّان بن ثابت (١٠٦) . وربما تحتجب فحولة أحدهم عند ظهور فحول جدد كما حدث لأوس بن حَجر الذي كان " فحل مضر ، حتى نشأ النابغة وزهير فأخملاه " كما سبق القول . والراعي أيضاً كان " فحل مضر ، حتى ضَغَمَهُ الليث " ، يعنون جريراً (١٠٧) . فالفحولة تبدو ، هنا ، كالبطولة في بعض الألعاب ، يظل أحدهم حائزاً لقبها حتى يجيء من يتفوّق عليه . وقد يكون هذا البطل الرياضيّ الجديد مساعداً سابقاً لمن فاز عليه ، وفي الفحولة قد يكون الفحل الجديد راوية للسابق كزهير الذي كان راوية لأوس (١٠٨) . وجليّ أنّ الفحل يبدو كبطل الشعر في قبيلته ، لكنه قد يكون أيضاً بطل الشعر بين إخوته ، كالشمّاخ بن ضرار الذي كان الفحل في أسرته ، أي متفوقاً على أخويه مزرّد وجَزْء (١٠٩). وقد يكون متفوقاً على من يحملون اسمه نفسه من قبيلته مثل الكُميت بن معروف الذي كان متفوقاً على الكميت بن ثعلبة (الأكبر) والكميت بن زيد (أنظر أعلاه) . وأخيراً ، قد يكون الفحل متفوقاً على أشباهه مثل حمزة بن بيض الذي كان من فحول الخلعاء المجّان في العصر الأموي كما يفهم من كتاب **الأغاني** (١١٠) .

فالفحولة ، إذن ، إما كليّة كفحولة امرئ القيس أو النابغة ، إذ يكون أحدهم أشعر العرب في كل الأزمان وفي الشعر كله ؛ وقد تكون جزئية : في غرض شعريّ واحد كالوصف ؛ أو في قصيدة واحدة كبعض قصائد الرثاء ، أو في جماعة واحدة ، تتدرّج من القبيلة الواسعة ، كمضر ، إلى الأسرة الصغيرة ، كأسرة

---

(١٠٦) أنظر **فحولة الشعراء** ، ص ١٤ ، ١٥ ، **والشعر والشعراء** ، ١/٢٢٤ .

(١٠٧) أنظر ابن سلام ، **طبقات** ، ١/٩٧ ، ٤٣٨ ، وأعلاه : ص ١٨ ، (ومعنى ضَغَمَ : عَضّ) .

(١٠٨) نفسه .

(١٠٩) أنظر **فحولة الشعراء** ، ص ١٢ ، وابن سلام ، **طبقات** ، ١/١٣٢ ، ١٣٣ .

(١١٠) أنظر **الأغاني** ك ، ١٥/٢٠٢ .

الشمّاخ بن ضرار . وقد رأينا ، بعدُ ، أن الاسم المشترك قد يكون ، في ميدان الفحولة ، مدعاة للمقارنة بين حامليه من الشعراء ، وكذلك البيئة المشتركة ؛ والحق أن هذين ليسا إلا وسيلة استخدمها بعض النقاد للمقارنة بين الشعراء المتشابهين اسماً أو أخلاقاً ، ولم يكونا لا شرطاً ولا معياراً .

وتلك النّسبيّات المعيارية والقياسية هي التي جعلت النقاد يختلفون اختلافاً واسعاً في أسماء الفَحول وعصورهم ؛ وأبرز ما استوقفنا في هذا المجال اختلافهم في فحولة الشعراء الذين نسبت إليهم المعلقات (أعلاه) .

ويحسن بنا هنا أن نقارن بين ما ورد في كتاب **فحولة الشعراء** من جهة وكتابيْ **الأصمعيات** للأصمعيّ و**المفضّليات** للمفضل الضبيّ ، من جهة أخرى. لكن علينا قبل ذلك أن نوضّح أن من العسير الفصل بين الكتابين الأخيرين لتداخل تأليفهما ، ولأن **المفضليات** لم يخرج إلى النور قبل أن ينظر الأصمعيّ فيه (١١١) ؛ ويحسن بنا من بعد أن نتساءل : هل كان كتاب **فحولة الشعراء** صدى لِذَيْنك الكتابين وتطبيقاً للمعايير التي بُنيَا عليها ؟ ذلك احتمال غير ضعيف ؛ لأن خمسة عشر من ستة وعشرين عدّهم الأصمعي فحولاً أو شبيهين بالفحول قد اختيرت لهم قصائد في الكتابين ؛ وكانت بعض قصائدهم المختارة من النماذج الشعرية العليا في **فحولة الشعراء** ، مثل قصيدة مهلهل : " أَلَيْلَتَنا بذي حُسُمٍ أنيري" (**الأصمعية** ٥٣) ، وقصيدة بشر بن أبي خازم :" ألا بان الخليط ولم يزاروا " (**المفضلية** ٩٨) اللتين مضت الإشارة إليهما ، وكذلك أبيات امرئ القيس (**الأصمعية** ٤١) التي ورد منها في **فحولة الشعراء** :

وقاهمْ جدُّهم ببني أبيهمْ   وبالأَشْقَينَ ما كانَ العِقابُ (١١٢)

هذا فضلاً عن **الأصمعيّة** الرابعة والعشرين التي مضى ذكرها ، واستشهد الأصمعيّ بمطلعها ، و**الأصمعية** الخامسة والعشرين التي ألمح الأصمعيّ إليها ولم يذكر شيئاً من أبياتها (أنظر أعلاه) ؛ وذلك يمثل معظم ما استشهد به الأصمعيّ في **فحولة الشعراء** صراحة . لكن ينبغي مع ذلك أن نقول إنّ كون الفحول وأشباههم الذين

---

(١١١) أنظر **المفضليات** ، ط ٦، و**الأصمعيات** ، ط ٥ ، تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٧، مقدمتا المحققيْن .

(١١٢) أنظر كل مفضلية وأصمعية في موضعها من الكتابين ، و**فحولة الشعراء** ، ص ٩ .

اشترك في ذكرهم كتابُ **فحولة الشعراء** وكتابا **المفضّليات والأصمعيات** خمسة عشر من أصل مئة وعشرين شاعراً من شعراء الكتابين الأخيرين ، أي أكثر من عُشرهم بقليل ، لا يعدّ شيئاً ضخما ؛ كما أن اختيارات المفضّل والأصمعيّ لا تبدو مركزة على المشهورين ، بل فيها من غير المشهورين كثير ، وفيها أحد عشر ممن لم يعدّهم الأصمعيّ فحولاً . نعم هناك شراكة ملحوظة ، لأن مؤلّف اثنين من الكتب الثلاثة واحد هو المُراجِع لثالثهما ، نعني الأصمعيّ ؛ لكنّ هناك هدفين مختلفين ، يفرّق بينهما النظرة النقدية إلى المثال الشعريّ ، من ناحية ، والجمع للشعر المميز من غير طلبٍ للأروع ، وغير ترك للحسن أو العاديّ ، من ناحية أخرى .

الفصل الثاني

مفهوم عمود الشعر العربي *

إن مفهوم عمود الشعر العربيّ قد تطوّر إلى نظرية واسعة ، هي أهم النظريات الشعرية العربية على الإطلاق ، منذ بروزه في أوائل القرن الرابع ، بعد السنة ٣١٧ الهجرية ، على ما سوف نرى ، وخلال ظهوره بين الحين والحين ، سواء بالاقتباس ، أو بالمغايرة ، أو بمجرد الإشارة ، حتى خروجه من شعر اللغة الرسمية المسماة فصحى ، إلى اللغة العامية ، كما سيأتي في الفصل الثالث الخاص بالمفاهيم الخارجة على عمود الشعر والفحولة . وقد أسس لنظرية عمود الشعر الناقد الحسن بن بشر الآمدي (ت ٣٧٠ هـ) ، في كتابه المعروف **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري** ، ثم وضع قواعدها القاضي عليّ بن عبد العزيز الجرجاني (ت ٣٩٢ هـ) في كتابه **الوساطة بين المتنبي وخصومه** ، ثم أعقبهما أحمد بن محمد المرزوقي (ت ٤٢١ هـ) في مقدمة كتابه **شرح الاختيار المنسوب إلى أبي تمام الطائي المعروف بكتاب الحماسة** ، الذي أُخرج بعنوان **شرح ديوان الحماسة** . وبدت قواعد القاضي الجرجاني أساساً لأكثر من تناول هذه النظرية بعده ، ابتداء بالمرزوقي ، مروراً بمحمد بن أحمد الأردستاني (ت ٤٢٤ هـ) في كتابه الضائع **لمع الصناعة** ، وربما انتهاء بعباس بن عليّ الصنعاني (توفي بعد ٥٦٩ هـ) في كتابه القليل الشهرة : **الرسالة العسجدية في المعاني المؤيديّة** . على أن أبا الوليد بن رشد (ت ٥٩٥ هـ) في **تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر**، وعبد الرحمن بن خلدون (ت ٨٠٨ هـ) في **مقدمته** المشهورة بدَوَا على نهج مختلف عن نهج القاضي الجرجاني. ولا يزال هذا المفهوم مستعملاً في أيامنا تحت مصطلح عمود الشعر، أو الشعر العمودي (وبعضهم يزيد الألف خطأ على عمود فيقول: عامود الشعر، والشعر العامودي، ويفهمونه فهماً مغلوطاً أيضاً).

---

* قارن بحثنا : **نظريتا عمود الشعر العربيّ** ، المنشور في مجلة **دراسات إسلامية** ، العدد ٤ ، بيروت ١٤١١- ١٤١٢ هـ / ١٩٩٠- ١٩٩١ ، ص ١٦٥-٢١٠ .

فبعض الناس ، في أيامنا ، قد درجوا على تسمية الشعر العربي التقليدي الذي يلتزم الوزن الواحد و القافية المشتركة بالشعر العمودي ، ويعنون بذلك أنه على عمود الشعر العربي . والحق أن هذا خطأ لا يخفى على العارف ، لكن قد يكون له ما يسوغه من كلام بعض النقاد القدماء .

فقد زعم حازم القرطاجني (ت ٦٨٤ هـ) أن الوجد والاشتياق والحنين إلى المنازل وتذكّر عهودها بعدَ الفراق كان السبب الأوّل لقول الشعر ، لأن الشعراء كانوا يريدون أن يخيّلوا حال أحبابهم ، ويجعلوا المعاني أمثلة لهم ولأحوالهم ، ولذلك أحبوا أن يجعلوا الأقاويل مرتبة في السمع ترتيبَ أحويتهم وبيوتهم في البصر ، فقصدوا أن يحاكوا بيوت الشَّعر التي كانت مساكنهم .

ولما قصدوا أن يجعلوا هيئات ترتيب الأقاويل الشعرية ونظام أوزانهم بمنزلة وضع البيوت و ترتيبها " تأملوا البيوت فوجدوا لها كسوراً " أي جوانب " وأركاناً وأقطاراً " أي نواحي " وأعمدةً وأسباباً وأوتاداً ".

" وجعلوا الوضع الذي يبنى عليه منتهى شطر البيت ، وينقسم البيت عنده نصفين بمنزلة عمود البيت الموضوع وسطه (١)" .

أياً يكن مقدار الصحة في هذا التحليل ، فالاعتقاد يميل إلى أن العرب شبّهوا بيت الشِّعر ببيت الشَّعر . ولا نستبعد أن تكون عبارة بيت الشَّعر هي التسمية الأصلية لبيت الشِّعر ثم أبدلوا الفتحة كسرة للتفريق بين مسكن الناس ومقام الصور والموسيقى الشعرية ، مثلما فرقوا بين خُطبة الخطباء وخِطبة النساء بالضمة والكسرة ، مع أن في كليهما خِطاباً وطلباً ، والطالب في كليهما يسمى خطيباً ، وإنْ كان طالب المرأة ربما سُمي خاطباً وخِطْباً أيضاً ، أو ما أشبه هذين من أسماء (٢) . و لعل من هذا القبيل الحَلْفَ ، أي القَسَم ، والحِلْف ، أي العَهْد على التناصر . صحيح أنهم جوّزوا كسر الحاء في الحلْف الذي بمعنى القسم ، لكنّهم قلّما استعملوا هذا الجواز ،كما أنهم لم يذكروا جواز الفتح في الحِلْف

---

(١) أنظر القرطاجني ، **منهاج البلغاء و سراج الأدباء** ، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة ، تونس ، ١٩٦٦ ، ص ٢٤٩ — ٢٥١ .

(٢) أنظر ابن فارس ، **مقاييس اللغة** ، وابن منظور ، **اللسان** ، مادة : خطب .

الذي بمعنى العهد ، وهذا ميل واضح للتفريق بين الكلمتين وإن كانا في أصلهما قَسَماً ، لأن المتحالفين يقسمون على التناصر ، ولأنّ فِعْل " تحالف " يدل على تبادل القسم وعلى إقامة الحلف أيضاً (٣) .

أما من استعمل من معاصرينا مصطلح الشعر العمودي بصورة مغلوطة ، فالأرجح أنه رأى في نظام الشطرين المتساويين الممتدين على مساحة القصيدة ما يشبه عمودين من أعمدة القاعات أو الصروح الحجرية : عمود عن اليمين وعمود عن اليسار ، هما مجموع صدور الأبيات من ناحية ، ومجموع أعجازها من ناحية أخرى ، فحسبَ أنّ مصطلح عمود الشعر مأخوذ من هذه الصورة .

ومن نافل القول أن عمود الشعر العربي شيء لا علاقة له بالعمود الذي تصوّره القرطاجنيّ ، وإن كان مستعاراً من صورة العمود الذي يرتفع به البيت أو القُبّة ، ولا علاقة له كذلك بالشكل الطباعيّ أو الخطّيّ للأبيات الشعرية ، بل هو معيار نقدي يُفاضل به بين الشعراء ، وفق ما أوحاه القاضي علي الجرجاني (ت ٣٩٢ هـ) (٤)، أو هو قواعد الشعر التي يحكم للشاعر أو عليه بمقتضاها ، فمَنْ لزمها وقام بحقها فهو المُفلِق المعظَّم ، ومن لم يجمعها كلها فيحكم عليه بقدر ما أخذ منها (٥) ، على ما يرى المرزوقي (ت ٤٢١ هـ) . أي أنها ، بقول آخر ، **القواعد الكلاسيكية للشعر العربي التي يجب على الشاعر أن يأخذ بها ، فإذا فعل كان المقدَّم ، وإذا امتنع تخلّف بمقدار امتناعه .**

إتجاهان لنظرية العمود الشعريّ

ونسارع إلى القول إنه لم يكن لنظرية عمود الشعر اتجاه واحد ، بل اتجاهان : الأول منحاز إلى البداوة والبحتريّ (٢٠٦- ٢٨٤ هـ) ، والآخر منحاز إلى التفلسف ، وضِمناً إلى أبي تمّام (١٨٨- ٢٣١ هـ) ؛ ويوشك أن يكون الاتجاهان صورة للمعركة حول هذين الشاعرين الكبيرين . وحسبنا دليلاً

(٣) أنظر **اللسان** ، مادة : حلف

(٤) أنظر الجرجاني ، **الوساطة بين المتنبي وخصومه** ، ص ٣٣.

(٥) أنظر المرزوقي ، **شرح ديوان الحماسة** ، نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون ، ط ٢ ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ٣/١ و ١١.

على ذلك أن الكلام على عمود الشعر لم يرد إلا أثناء الكلام عليهما ، أو تقديماً لكتاب أحدهما ؛ فقد ورد في كتاب **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري** للآمديّ (ت ٣٧٠ هـ) (٦) ، ثم ورد في كتاب **الوساطة بين المتنبي وخصومه** للقاضي عليّ الجرجاني (ت ٣٩٢ هـ) وذلك بعد بدء الحديث عن البحتريّ ثم عن أبي تمام (٧) ، وأخيراً ، في مقدمة **شرح ديوان الحماسة** للمرزوقي (ت ٤٢١ هـ) ، وهو شرح لمختارات أبي تمام الشعرية .

ولعل هذا من مواضع الخلاف الأساسية بين نظرية عمود الشعر وبين مفهوم الفحولة ؛ ذلك أن الأصمعي (١٢٢- ٢١٣ هـ) عرض لهذا المفهوم للمفاضلة بين الجاهليين من غير القياس على شعر أيٍّ منهم ، ومع استبعاد الإسلاميين ، فلما جاء ابن سلام الجمحيّ (١٥٠- ٢٣٢ هـ) **بطبقاته** ، أدخل مع الجاهليين قليلاً ممن سماهم فحولاً إسلاميين ، ولا ندري كيف فعل أبو تمام في كتابه الموسوم بـ **اختيار شعراء الفحول** الذي نسبه الآمدي وابن النديم إليه (٨) . وبعد ذلك مضى مصطلح الفحولة يظهر بين الفينة والفينة ، وفي عبارات قليلة ، باستثناء ما ورد في كتاب **الأغاني** ، يستوي في ذلك الجاهليون وسواهم ؛ وكان المصطلح يدلّ على الأفضلية الشعرية ، أو التفوّق الشعريّ مطلقاً ، حتى رأينا القاضي الجرجاني يُدخل المتنبي (ت ٣٥٤ هـ) في الفحول ، وإن كاد الإصفهاني (ت ٣٥٦ هـ) المعاصر له يتبرّأ من هذا المفهوم وخصوصيّاته الجاهلية (٩) على ما سبق قوله .

ذلك يعني أننا أمام مفهومين مختلفين : أحدهما يُستعمل لاختيار الشاعر الأفضل في عصره أو في مجموعته ، والثاني يستعمل لمعرفة مقدار تقدم الشاعر في الشعرية ومحله بين الشعراء أو خارجهم . والأول ظلّ في نطاق المفهوم لم يرق إلى

---

(٦) أنظر الآمديّ ، **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري** ، ١/٤، ٥، ١٢، ١٨، ١٩. وقارن إحسان عباس ، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب** : **نقد الشعر** ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٧٨ ، ص ١٦٢، وقد رأى الدكتور عباس أن هذه النظرية وضعت لخدمة البحتريّ وأنصاره.

(٧) أنظر الجرجاني ، **الوساطة** ، ص ٢٥- ٣٤.

(٨) الآمدي ، نفسه ١/٥٨، وابن النديم ، **الفهرست** ، دار المعرفة ، بيروت ، (د. ت) ، ص ٢٣٥.

(٩) الإصفهاني ، **الأغاني** ك ، ١٠/ ٢٧٤- ٢٧٥ .

أكثر من ذلك ، بينما ارتفع الثاني إلى مستوى النظرية . **هذا قد يوضح لنا لماذا تعاقب المفهومان فجاء أولاً مفهوم الفحولة وثانيا مفهوم عمود الشعر** . إن الأمر صدى لتطور النقد مرتبط بالحالة الثقافية و الحضارية للأمة . وإذا أردنا دقة أكبر قلنا إن المفهوم الأول نشأ في بداية التأليف الأدبي ، في القرن الهجري الثاني ، أو بداية الثالث ، في رسالة **فحولة الشعراء** للأصمعي الذي كان أبو تمام معاصرا له معاصرة الفتى للشيخ ، ومعاصراً لأبن سلام الجمحي صاحب **طبقات الشعراء** معاصرة لا تفصل بين مولدهما إلا بنحو جيل أو جيلين . أما البحتري فكان متأخراً عن هذين الناقدين لم يدرك من عهد الأصمعيّ إلا سنوات قليلة ، ومن عهد الجمحيّ إلا ربعه الأخير ؛ فإذا نحّينا موضوع التطور النقدي جانباً ، وجدنا أنّ من المستبعد أن يُنشئ ذانك العالمان مفهوماً يتصل بمعاصرين لهما ، فكيف إذا كان معاصراهما في سنّ أولادهما أو أحفادهما ، إن كانت لهما من ذرية ؟

وغنيّ عن البيان أنّ الآمديّ والجرجانيّ متأخران عن أبي تمام والبحتريّ ، بنحو القرن ونصف القرن عن الأول ، وبقرابة القرن عن الثاني ، أي بآونة تقارب الآونة التي فصلت الجمحيّ عن الأمويين .

ولا يُعترَضْ ، ها هنا ، بأن القاضي الجرجاني (ت ٣٩٢ أو ٣٩٦ هـ) تناول في كتاب **الوساطة** المتنبيَ وعمود الشعر ، مع أن المتنبي (ت ٣٥٤ هـ) من أبناء القرن الرابع الهجريّ مثله ؛ فالحقيقة أن الجرجانيّ توفي بعد المتنبي بثمان وثلاثين أو اثنتين وأربعين سنة ، وقد ذكر في **الوساطة** آخر قصائد أبي الطيّب ، وهي كافيّته التي مطلعها :

فَدىً لكَ مَنْ يقصِّرُ عن مداكا فلا مِلكٌ إذنْ إلاّ فِداكا (١٠)

فيكون قد ألّف الكتاب المذكور بعد موت الشاعر ، ربما بعدة عقود . لكن علينا أن نستثني خصوم المتنبي الذين ألّفوا عنه رسائل في عصره ؛ لأن هذه الرسائل مبعثها الخصومة الشخصية وليس الوساطة أو النقد المجرّد.

والظاهر أن النقاد ، في زمن الآمدي ، كانوا قد بدأوا يُقلّون من استخدام مصطلح الفحولة أو يهملونه ، ولو أراد الآمديّ استعماله لعدّ أبا تمام والبحتري من الفحول ، بدليل أنه يقول في مفتتح موازنته :" ووجدتهم فاضلوا بينهما لغزارة

---

(١٠) أنظر في كل ما سبق: **الوساطة** ، ص ١٢٦، ١٧٦، ٢٣٤- ٢٣٦، ٢٤٠، ٤٧٨.

شعريهما وكثرة جيّدهما وبدائعهما (١١)" ؛ وقد علمنا أنّ كثرة الشعر ، ولا سيما النماذج الرائعة، هي من شروط الفحولة عند الأصمعي ومن تبعه (١٢) على إلاّ تكون من الغزل . لكن أبا تمام ، في موضع آخر من **موازنة** الآمدي ، قد يخرج من حيّز الفحول إلى حيّز العاقلين ، وفق فهم الأصمعيّ ، وذلك لأن الآمديّ يخرجه من طريق الأوائل ويعزو إليه المعاني المولّدة والفلسفة (١٣).

ويفيد في هذا المقام أن نرجّح أسبقية كتاب **الموازنة** على كتاب **الوساطة** زمنياً ، فالآمدي يذكر في كتابه أنه اختار سنة ٣١٧ هـ جيد شعر أبي تمام والبحتري و لم يجد من ذلك لأبي تمام أكثر من ثلاثين بيتاً (١٤) . فهذا التأريخ الدقيق والتعداد الواضح يصعب أن يكون قد مضى عليهما زمن طويل ، وإلاّ نسيتهما الذاكرة ، وليس ما يدل على أن الآمدي جمع ذلك في كتاب مؤرخ ، ولهذا نميل إلى الظن أن **الموازنة** قد ألفت قريباً من سنة ٣١٧ هـ هذه ، في حين استنتجنا أن **الوساطة** ألفت بعد سنة ٣٥٤ هـ وهذا منطقي جداً ، لأنّ الفاصل بين وفاة الناقدين هو اثنان وعشرون عاماً أو أكثر.

العمود والبداوة والفلسفة

مهما يكن من أمر ، فكلا الناقدين يشترك في نظرية عمود الشعر المنحازة إلى البداوة ؛ وإذا صح أن **الموازنة** هي الأسبق يكون الآمدي هو المؤسس ، ويكون مولد هذه النظرية بعد العام ٣١٧ هـ ، وربما في عشرينيّات القرن الرابع الهجري .

وأما النظرية المنحازة إلى الفلسفة وأبي تمام فصاحبها المرزوقي ت ٤٢١ هـ ؛ والظاهر أنه ألّف **شرح ديوان الحماسة** الذي يحتويها في نهايات القرن الرابع أو أوائل الخامس ، بدليل أنه يوحي أن انتهاءه من تأليفه كان في سن متقدمة ، وبين ذلك وبين الشباب حين " كان الرأي ولوداً والخاطر عَمُولاً ، والحدّ

---

(١١) الآمدي ، **الموازنة** ٤/١ .

(١٢) الأصمعي ، **فحولة الشعراء** ، تحقيق ش . توري ، تقديم صلاح الدين المنجد، بيروت ١٩٨٠، ص ١٢- ١٦، وص ١٩ .

١٣) الآمدي ، **الموازنة** ٤/١، ٥، ومواضع أخرى .

(١٤) نفسه ، ٥٥/١ .

حديداً " ، مدة طويلة لا يذكر طرفيها (١٥) .

نظرية الآمدي

وإذا أردنا أن نتدبر نظرية الآمدي فمن الصعب أن نتبين عناصرها إلا بعد المجاهدة و الاستنباط والبقاء في حيز الاحتمال . فالنصوص التي ذكر فيها مصطلح عمود الشعر ثلاثة :

الأول يقول :" إن البحتريّ أعرابيّ الشعر ، مطبوع ، وعلى مذهب الأوائل ، وما فارق عمود الشعر المعروف (١٦) " . فهل يعني ذلك أن عمود الشعر يقوم على اتّباع أسلوب الأعراب ومذهب الأوائل ، ويشترط الطبع في الشاعر ؟ لا شيء يؤكد ذلك أو ينفيه ، لأن القدماء كثيراً ما استخدموا الفصل في محل الوصل ، فعطفوا الوصف بعضه على بعض موحين، مع ذلك، أنه وصف مركّب ، وهذا يجعل من المحتمل أن المقصودين هم الأعراب القدماء ، لا كل الأعراب.

والثاني يقول :" سئل البحتريّ عن نفسه وعن أبي تمام فقال : كان أغْوصَ على المعاني مني ، وأنا أقْوَم بعمود الشعر منه (١٧)" . وهذا يعني أنّ عمود الشعر هو ضد شعر المعاني ، أي ضد شعر التفلسف .

والثالث يقول :" وحصل للبحتري أنه ما فارق عمود الشعر وطريقته المعهودة ، مع ما تجد كثيراً في شعره من الاستعارة والتجنيس والمطابقة ، وانفرد بحسن العبارة وحلاوة الألفاظ وصحة المعاني (١٨)" ؛ أيّ أن لعمود الشعر طريقة معروفة ليس من عناصرها البيان والبديع ، وإن كان هذان لا يخلاّن بها ؛ وهي طريقة لا تقتضي ، بالضرورة ، حسن العبارة وحلاوة الألفاظ وصحة المعاني .

هذه الطريقة التي يشير إليها الآمدي هي دليلنا الأبرز إلى مفهوم عمود الشعر عند هذا الناقد . ويلوح لنا أنها هي ما أسماه أيضاً طريقة العرب ومذهبهم ، ويبدو اتّباعها كفيلاً بمنح الناظم صفة الشِّعرية ، كما يبدو الخروج عليها إلى

---

(١٥) المرزوقي ، **شرح ديوان الحماسة** ، ١٨٨٤/٤.

(١٦) الآمدي ، **الموازنة** ، ٤/١ .

(١٧) نفسه ، ١٢/١ .

(١٨) نفسه ، ١٨/١، ١٩ .

الحكمة أو المعاني أو الفلسفة خليقاً بتسمية الناظم حكيماً أو فيلسوفاً لا شاعراً ولا بليغاً (١٩) . وهي تتمثل في الأمور الآتية :

١- حسن التأتّي

٢- وقرب المأخذ

٣- واختيار الكلام

٤- ووضع الألفاظ في مواضعها

٥- وإيراد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله

٦- ومجيء الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه .

فإن الكلام ، عند الآمديّ " لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف . وتلك طريقة البحتريّ (٢٠)" .

وقد حملَنا على هذا الزعم ما رأيناه من توكيد الآمدي أنّ طريقة البحتريّ هي طريقة الأوائل ، وطريقة عمود الشعر (أعلاه) . ويلفتنا هنا أن هذه الطريقة هي الشعر نفسه في مفهوم الآمدي ، بل هي الشعر حصراً ، لبدئه العبارة في كلامه السابق بقوله :" وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتّي " الخ. وانتهائه إلى أن " تلك طريقة البحتريّ ".

وهو يَعدّ هذا التعريف / الطريقة أصلاً لا يحتاج إليه الشاعر وحده ، بل يشاركه في هذه الحاجة " الخطيبُ صاحب النثر ، لأن الشعر أجودُه ابلغه ، والبلاغة إنما هي :

[١-] إصابة المعنى وإدراك الغرض

[٢-] بألفاظ سهلة

[٣-] عذبة

[٤-] مستعملة

[٥-] سليمة من التكلّف

[٦-] كافية لا تبلغ الهذر الزائد على قدر الحاجة ، ولا تنقص نقصاناً يقف

---

(١٩) الموازنة ، ٤٢٥/١ .

(٢٠) نفسه ، ٤٢٣/١ .

دون الغـــــاية " (٢١) .

عمود الشعر والبلاغة

فعمود الشعر ، إذن ، هو عمود البلاغة ، وينضوي تحته الشعر والخطابة ، وإن كان الآمديّ يوحي أن هذا العمود ألصق بالشـعر ؛ لأن جودة الشـعر منوطـة بالبلاغة ، فلا شعر إلا بها .

وإذا أردنا أن نجمع بين تعريف الشعر وتعريف البلاغة ، ونسـتخرج منـهما عناصر عمود الشعر ، نظفر بأن أحد تلك العناصر يتصل بذات الشـاعر ؛ وهـو حُسن التأتّي ، أي الاستعداد الحسن للشعر ولمعالجته ، وأن عنصراً ثانيـاً يتصـل بذات المعنى وهو قرب المأخذ ؛ أي سهولة فهمه وعدم اعتياصـه علـى الإدراك وتعبيره عن الغرض المقصود ؛ وأن عنصراً ثالثاً يتصل باللفظ ؛ وهو اختيار الكـلام ووضع الألفاظ في مواضعها ، على أن تكون معتادة مستعملة في المعـنى المـراد ، سهلة عذبة، سليمة من التكلّف، كافية؛ وأن عنصراً رابعاً يتصل بالصور البلاغيـة ؛ وهو أن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه .

فهذه العناصر الأربعة هي طريقة العرب في الشعر التي يعبّر عنـها بعمـوده ، لكنها ليست وحدها ، بل لها أخوات ؛ ذلك أن من طريقتهم أيضاً الإلمام بالمعـاني وأخذ العفو منها ، مع جودة السبك وحسن المأتى (٢٢) . ومنها الوقـوف علـى الديار ، ووصفها ، ووصف ساكنيها ، وسؤالها ، وذكر امتناعها من الجـواب ، والبكاء عليها ، وتصوير المحبوبة مضيئة في الظلام ، والسلام على الديار ، وذكـر تَعفية الدهور والأزمان والرياح والأمطار لها ، والدعاء بالسُّقيا لها ، وذكر ما يخلّف قطينُها الذين كانوا حلولاً بها من الوحش (٢٣) ؛ أي المواضيع التقليدية التي تعارف عليها كثير من الشعراء .

ويخيّل إلينا أن الأخذ بالعفو من المعاني مرتبط بقـرب المـأخذ ، لأن الإلمـام بالمعاني يؤدي إلى سهولة فهمها بخلاف التعمّق فيها ؛ ويفهم من الآمدي أن هـذه

---

(٢١) **الموازنة** ١/ ٤٢٤ .

(٢٢) نفسه ، ١/ ٥٢٥ .

(٢٣) نفسه ، ٤٢٩/١، ٤٣٥، ٥٢٣، ٤٩٩، ٥٠٠، ٩٣/٢ .

هي طريقة الأعراب الذين لا يقولون إلاّ على قريحتهم، ولا يعتصمون إلاّ بخاطرهم، وفاقاً لوصفه (٢٤) . لكنه لا يسمح بالأخذ من الأعراب بلا شرط ، بل لا بدّ ، عنده ، من تجنّب المذموم من كلامهم ؛ كاللّفظ الغثّ والمعنى الوحشيّ والاستعارة الغريبة ، موضحاً أن الألفاظ الوحشية مستهجنة من هؤلاء الأعراب ، فكيف بالمحدثين : إنها لا بد من أن تكون مستهجنة منهم أكثر (٢٥) .

عمود الشعر وعصر الاستشهاد اللغوي

وإذا كان المثال الشعري الأعلى يتحقق في أسلوب الأعراب القدماء ، فأهل أيّ عصر هم هؤلاء ؟ إنهم ، كما يفهم من **الموازنة** ، أهل الجاهلية والإسلام (٢٦). وهذا يجعل عصر المثال الشعريّ هو عصر الاستشهاد اللغويّ عينه، فثمة تلابسٌ بين صحة اللغة وصحة الشعر.

لكنّ الترادف بين العرب والأعراب ، على ما لمحنا منذ قليل ، ليس واضحاً دوماً ، بل إننا لنشعر أن العرب عنده هم جميع البدو والحضر ، وأنه يجب الأخذ مما هم عليه وما يُعرف من معانيهم وكلامهم (٢٧) ، من غير أيّ تصرّف فيه ؛ ولذلك فهو لا يجيز القياس على كلامهم (٢٨) ، خلافاً لما سوف يقول به معاصره ابن جني (ت ٣٩٢ هـ) الذي يرى ، كما هو مشهور " أن ما قيس على كلام العرب فهو عندهم من كلام العرب (٢٩)" ؛ كما لا يجيز الآمديّ استعمال أسلوب القلب ، لأنه يعتقد أن هذا الأسلوب جاء عند القدماء على السهو والغلط ، وليس لمتأخر أن يتّبعهم في ذلك ؛ والقلب القبيح لا يجوز في الشعر ، على كل حال . ويعني بالقلب إسناد الفعل أو الوصف إلى غير من ينبغي إسناده إليه ، أو ما أشبه ذلك ، كقول أبي النجم :" قبل دنوّ الأفق من جوزائه " والمعلوم أن الجوزاء هي التي تدنو من الأفق (٣٠) .

---

(٢٤) **الموازنة** ، ١/ ٢٥٩ .

(٢٥) نفسه ، ١/٢٦٦ .

(٢٦) نفسه ، ١/ ٦٤، ٢٩١ .

(٢٧) نفسه ١/ ٢٠٩- ٢١١ .

(٢٨) نفسه ، ١/٢٢٧ .

(٢٩) ابن جني ، **الخصائص** ، تحقيق محمد علي النجار ، بيروت (د. ت) ، ١/١١٤.

(٣٠) الآمدي ، **الموازنة** ، ٢/ ٢١٧- ٢١٩ .

الاهتمام باللفظ أكثر من المعنى

وبوسعنا وفاقاً لهذا التحليل أن نزيد على العناصر الأربعة المتعلقة بالشاعر والمعنى واللفظ والصور البلاغية ، عناصر أخرى من عمود الشعر هي : عنصر العفوية الوطيد الصلة بالبداوة ، وجودة السبك ، واتّباع نهج الشعراء الجاهليين والإسلاميين ، في أغراضهم الشعرية ولغتهم ، ولا سيما الوقوف على الديار ، مع الاحتياط في الأخذ منهم .

ولنلحظ أن الآمديّ ، يلحّ في كلّ ذلك على اللفظ ويكاد لا يمنح المعنى إلاّ أهمية ضئيلة ، طالباً أخذ البسيط العفويّ منه ، موحياً أن الشعر صناعة لفظية أكثر مما هو عمل عقليّ ينصبّ على المعنى ، أي أنه يوشك أن يكون من أنصار اللفظ كالجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) .

والبحتريّ يجسّد ، في رأي الآمديّ ، كل هذه العناصر في شعره ؛ فهو صحيح السبك ، جيّد الرصف ، حسن الديباجة والعبارة ، مستوي الشعر والنسج ، حلو اللفظ ، يحسن اختيار الكلام ، ويضعه في موضعه ، ويورد المعنى باللفظ المعتاد المستعمل في مثله ، قريب المأتى والمأخذ ، يحذف الغريب والوحشيّ ليقرّب المعنى إلى فهم الممدوح ، ويجعل معناه منكشفاً ، ويجتنب التعقيد ، ويأتي بسهل الكلام قريبه ، كما يتجنّب مستكره الألفاظ . وهو فوق ذلك كله صائب المعاني ، تصحّ معانيه في النقد وتخلص على السبر والسبك ، وهو أيضاً جيّد النظم ، قليل اضطراب الأوزان (٣٢) ، ويتقدم على أبي تمام في معظم الأغراض الشعرية التقليدية ، وإن كان يتخلّف عنه في بعضها (٣٣) ، ناهيك بأنه أعرابيّ الشعر مطبوع (أنظر أعلاه).

النماذج العليا لعمود الشعر

وحين قدّم الآمديّ البحتريّ قاس به أشجع السُّلميّ (ت ٢٩٥ هـ) ومنصوراً النَّمريّ (ت نحو ١٩٠ هـ) وأبا يعقوب الخُريميّ المكفوف (ت ٢١٢هـ) مكتفياً بتسميتهم دون غيرهم ، مومئاً إلى الآخرين بعبارة " وأمثالهم من

---

(٣٢) الموازنة ، ١/٣- ٥ ، ١٨، ١٩ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٢١٩ ، ٤٠٨ ، ٤٢٣ ، ٤٢٥.

(٣٣) نفسه ، ١/ ٤٢٩ وما بعدها .

المطبوعين (٣٤)" . فهل هؤلاء الثلاثة هم ، بعد البحتريّ ، الممثلون العباسيون لعمود الشعر العربي ؟ ذلك هو الاحتمال الأرجح عندنا .

لكنّ اختيار هؤلاء شيء يثير الاستغراب حقاً ، لأنهم من الشعراء المتوسطين : فأشجع بن عمرو السُّلمي ، المولود في اليمامة ، والناشئ في البصرة ، والمستقرّ في بغداد ، والمادح لجعفر بن يحيى البرمكيّ ثم لهارون الرشيد ، ذو شعر تقليدي لا تُحسّ فيه بالبراعة والابتكار إلاّ نادراً – مع أن أبا الفرج الإصفهاني يعدّه من الفحول — وهو يكثر من البديع أحياناً ، ويُقلّ منه أحياناً أخرى ، ومن أشهر شعره قولــه:

وعلى عدوِّكَ يا ابنَ عمِّ محمدٍ   رصدان: ضوءُ الصبحِ والإظلامُ
فإذا تنبّهَ رُعتَهُ ، وإذا هدا   سلّتْ عليهِ سيوفَكَ الأحلامُ (٣٥)

وأما منصور بن سلمة النَّمريّ فهو تلميذ الشاعر كلثوم بن عمرو العتابيّ وراويته ، ومن طريقه وصل إلى هارون الرشيد ، فمدحه وتقدّم عنده ، ولا سيما أنّ صلة رحم كانت تجمعه بالخليفة عبر أمّ العباس بن عبد المطّلب ، وهي نمريّةٌ أيضاً واسمها نتيلة . وقد حباه الرشيد الجوائز وأجزل ، خصوصاً أنه كان يُظهر أنه عباسيّ الرأي مُنافرٌ لآل عليّ وغيرهم من غير أن يصرّح بالهجاء والشتم لهم ، مع أنه كان شيعيّاً يدين بمذهب الإمامة سراً . ويقال إن العداوة شبّت بينه وبين العتّابيّ من بعد ، فما كان من العتابيّ إلاّ أن روى للرشيد أبياتاً من شعر النمريّ فيها تحريض على الخليفة وتَشيّع للعلوية ، فغضب الرشيد وأمر بالانتقام منه ، لكنّ الموت سبقه إلى نفس النمريّ .

ويكاد شعر النَّمريّ يخلو من الروعة ، وهو تقليديّ بسيط ، واضح المعاني . وقد اختلف الجاحظ وابن المعتزّ في هذا الشاعر فعدّه الجاحظ من متكلّفي البديع وعدَّه ابن المعتزّ من الفحول (٣٦) ، ولعل رأي الجاحظ أدنى إلى الصواب .

---

(٣٤) **الموازنة** ، ٤/١.

(٣٥) ابن قتيبة ، **الشعر والشعراء** ، دار الثقافة، بيروت ، ١٩٦٩، ٧٥٨/٢، وابن المعتز ، **طبقات الشعراء** ، تحقيق عبد الستار فراج ، ط٢، القاهرة ١٩٦٨، ص ٢٥١ وما بعدها ، **والأغاني** هـ ، ٢١٢/١٨، **والأعلام** ، مادة: أشجع بن عمرو .

(٣٦) أنظر ابن قتيبة ، المصدر السابق، ٧٣٦/٢ ، والجاحظ ، **البيان والتبيين** ، ٥١/١ ، وابن المعتزّ ، **طبقات** ، ص ٢٤١ ، **والأغاني** ك ١٤٠/١٣، وقارن الزركلي ، **الأعلام** ، منصور بن الزبرقان.

يبقى أبو يعقوب الخُريميّ المكفوف ، واسمه إسحاق بن حسّان ؛ قيل إنه من العجم ، وقيل إنه من الترك . وقد وُلد في الجزيرة الفراتية وسكن بغداد ، ومدح محمد بن منصور كاتب البرامكة ثم رثاه ؛ ولُقّب بالمكفوف لأنه عَمِيَ في آخر عمره ، وقد أدركه الجاحظ ، وذكر أنه سمع منه ، و لم يلقّبه بالأعمى بل بالأعور . وعدّه ابن المعتزّ شاعراً مفلقاً مطبوعاً مقتدراً على الشعر ، ومن الشعراء المحسنين المجيدين ، و لم يصفه بالفحولة مع أن شعره أرقى من شعر أشجع السلميّ ومنصور النَّمريّ ، ويتّسم بالمتانة والوضوح وشيء من البداوة ، وإن كان من أصل غير عربيّ ؛ وأجمل ما في هذا الشعر فخره وحكمته ؛ ومن فخره قوله :

ثِقي بجميلِ الصبرِ مني على الدهْرِ ولا تثقي بالصبرِ مني على الهَجْرِ
[............................. ....]
ولستُ بنظّار إلى جانب الغنى إذا كانتِ العلياءُ من جانب الفَقْرِ
ولكنّني مُرُّ العداوةِ وَاتِرٌ كثيرُ ذُنوبِ الشِّعرِ والأَثلِ السُّمرِ (٣٧)

ليس هؤلاء الثلاثة من القمم ، إذن، ولعلّ الآمديّ لم يشأ أن يقول إنهم كذلك ، وإنهم في الذروة من الشعر العربيّ ويُحتذى مثالهم ، لكنه أراد الإشارة ، على الأرجح ، إلى كونهم مطبوعين ، بسيطاً شعرهم ، ويتبعون أسلوب القدماء ؛ وإن كان الاكتفاء بهم دون سائر نظرائهم في الطريقة والطبع يدل على تقديم لهم وتمييز ! فهل ضاقت السبل بالآمديّ فلم يجد شعراء أكبر من هؤلاء ممن يمكن أن يمثلوا عمود الشعر إلى جانب البحتريّ والأوائل ، ولا سيما أنه لا اتفاق على طَبْعيّة ثانيهم ، فضلاً عن أنّ ثالثهم غير عربيّ الأصل ، فهو يتكلّف البداوة؟

والحقّ أنّ الجاهليين والإسلاميين جميعاً ينبغي أن يكونوا على عمود الشعر ، على ما استنتجناه من **الموازنة** ، فهم القدوة ويظلّون ، من ثمّ ، خارج احتمال المفاضلة .

ولا يبقى للآمديّ إلا أن يقارن بين العباسيين فيظلّ في العصر نفسه ، ولا ينتهك الحرمات النقدية واللغوية ، إذا صح التعبير ، أي لا يقارن بين القدماء

---

(٣٧) أنظر الجاحظ ، **البيان والتبيين**، ٢٠٩/١، ٢٢٤، ومواضع أخرى، و**الحيوان** ٧٢/٣ ومواضع أخرى، و**الشعر والشعراء**، ٧٣١/٢، وابن المعتز، **طبقات**، ص ٢٩٣، و**الأعلام**، إسحاق بن حسّان.

والمحدثين ؛ فمن عساه يختار غير هؤلاء الثلاثة من أتباع عمود الشعر ؟

أما أبو تمام (ت ٢٣١ هـ) فبعيد ، عند الآمديّ ، من ذلك العمود ، وإن كان لم يخرج عنه إلا بتكلّفه البديع وقليلاً من التفلسف ، على حين أنه تناول أكثر الأغراض التقليدية لعمود الشعر وتفوّق في بعضها على البحتريّ ، كما يقرّ الآمديّ نفسه ، وذلك في موضوع التسليم على الديار ، وتكافأ مع البحتري في كثير من تلك الأغراض (٣٨) .

وأمّا بشّار بن برد (ت ١٦٨ هـ) فمن مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية ، وهو شعوبيّ من أصحاب الكلام ، ويقول القصيد والرجز (٣٩) ، وربما منعته هذه الصفات من أن يكون ممثلاً لعمود الشعر العربيّ على الرغم من روعة شعره (٤٠) .

وأبو نواس (ت ١٩٩ هـ) يسير في قصائده مرة على سنن الأوائل ، ومرة ينزع إلى التجديد فينكر أساليب هؤلاء (٤١) ؛ وأبو العتاهية (ت٢١٠ ، ٢١٣ هـ؟) شاعرُ معان وزهد ، وشعره متفاوت النسج ، وفيه الجوهر والذهب والتراب والخزف والنوى ، على ما رأى الأصمعيّ ، وفيه كثير من الساقط المرذول ، في رأي الإصفهاني ، وربما خرج عن أعاريض الشعراء وأوزان العرب ، على ما بيّن ابن قتيبة (٤٢) ؛ ومسلم بن الوليد (ت ٢٠٨ هـ) أسبق من أبي تمام في التكلّف والصنعة ، وابن الرومي (ت ٢٨٣ هـ) غوّاص على المعاني لا يأتي بالعفو البسيط منها ؛ وقد تناول ابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦ هـ) شعره فأكّد أنه كان " ضنيناً بالمعاني ، حريصاً عليها ، يأخذ المعنى الواحد ويولّده ، فلا يزال يقلّبه ظهراً لبطن ، ويصرفه في كل وجه ، وإلى كل ناحية ، حتى يُميته ويعلم أنه لا مطمع فيه لأحد (٤٣)" ؛ والمتنبي (ت ٣٥٤ هـ) معاصر للآمديّ ، وقد

---

(٣٨) **الموازنة** ، ١/ ٤٤٠، ٤٥٩، ٤٦٢، ٤٦٦ .

(٣٩) **الأغاني** ك، ١٣٥/٣ وما بعدها .

(٤٠) راجع في شعره المصدر السابق والصفحة نفسها .

(٤١) **ديوان أبي نواس** ، تحقيق أحمد الغزاليّ ، بيروت (د.ت)، مثلاً : ص ٢، ٥٧، ١١٦، ١١٩.

(٤٢) **الشعر والشعراء** ٢/ ٦٧٦ ، و**الأغاني** ك، ٢/٤، ٤٠ .

(٤٣) ابن رشيق ، **العمدة** ، ٢٣٨/٢.

بيّنا كيف أن النقّاد قلما اتخذوا من معاصريهم نماذج عليا ، فضلاً عن أن المتنبي شاعرُ مَعان أيضاً.

وإذًا كان هؤلاء هم أكبر شعراء العصر العباسيّ حتى عصر الآمديّ ، وما أخضع أحد منهم شعره لمقتضيات عمود الشعر ؛ فهذا العمود غريب ، إذن ، عن المثل العليا للشعر العباسيّ ؛ ويكاد البحتريّ يكون ، استنتاجاً ، هو التقليديّ الوحيد بين كبار عصره ؛ فهو استثناء على القاعدة ، ولا ينطبق عمود الشعر إلاّ على الجاهليين والإسلاميين ومتوسطي العباسيين ومغموريهم . هذه النتيجة تصور لك مقدار الميل إلى التجديد في ذلك العصر إنْ في المعاني أو في الصُّوَر ، وهي قد تفسّر لماذا كاد الإصفهاني يتبرأ من مفهوم الفحولة ، كما أنها قد تُبين أن نظرية عمود الشعر الآمدية ، مع ارتفاعها عن مفهوم الفحولة فكرة ومنهجاً ، تبقى خارج عصرها أو تكاد ، وقد تُعلّل أخيراً سبب تطوير هذه النظرية من بعد على يد المرزوقي ، على ما سوف نرى .

أياً يكن الموقف من عمود الشعر ، فإننا نستطيع أن نلخّص طريقة العرب التي استند إليها الآمدي في الكلام على ذلك العمود ، برجوعنا إلى نقد الآمدي نفسه لأبي تمام والبحتري ، وتلك الطريقة تشمل :

١- أساليب العرب في اللغة ، كاستعمال اللفظة بالمعنى الذي توافق عليه العرب، وعدم إحالة اللفظ عن وجهه (٤٤) ، واجتناب الإغراب والتعقيد والمعاظلة والحوشيّ والعويص (٤٥) .

٢ – أساليب العرب في البلاغة والبيان ؛ كحسن الترتيب والتناسب واستعمال الاستعارة الموافقة ، وتحاشي الحذف بلا مسوّغ ، وترك القلب القبيح والإحالة (٤٦) .

٣ – وأساليبهم في اختيار الصور الشعرية (٤٧) .

٤ – وأساليبهم في عرض أغراضهم الشعرية ، وقد تناولنا ذلك آنفاً.

---

(٤٤) **الموازنة** ، مثلاً: ١/١٥٨، ١٦٥، ١٦٦، ١٦٨، ٢١١، ٢١٣ .

(٤٥) نفسه ، ١/ ٢١١، ٢٢١، ٢٩٣، ٢٣٦، ٣٠٠.

(٤٦) نفسه، ١/٢٢٩-٢٣٢، ٢٣٥، ١٩٠، ٢١٦- ٢١٩، ١٩٧، ٢٤٢.

(٤٧) نفسه، ١/١٥٧، ١٥٨، ٢٠٧، ٢١٦، ومواضع أخرى .

٥ — وأساليبهم في إقامة الوزن الشعريّ ، بحيث لا تكثر الزحافات ولا تضطرب الأوزان (٤٨) .

فعمود الشعر يشمل كل ما يتصل بالشعر من معان ولغة وبلاغة وصور وأغراض شعرية وعروض ، فضلاً عما يتصل بالشاعر من طبع وعفوية وبداوة ؛ لكن بمنظور خاص متميّز . ولا حاجة إلى القول إن الآمدي منحاز بشدة إلى البحتريّ ، وعلى أبي تمام ، حتى إنه ليسخر من أبي تمام ويضحك (٤٩) ؛ لكن ذلك ليس عيباً في النقد وفي تكوين النظرية ، لأن النقد قلما يصدر عن موقف نظريّ غير مسبق ، متعمَّد أو عفويّ ، مفض أحياناً إلى المبالغة في الإعجاب أو إلى التهكّم . صحيح أن الاتزان في إبداء الرأي أقوم سبيلاً ، لكنّ التعبير عن العواطف لا ينفي النقد ولا يمنع الموازنة ، خلافاً لرأي بعضهم . ثم إن الموازنة في الأدب لا تقتضي الإنصاف دائماً ، وقد لا تحتمله ، إلا إذا كان الناقد كامل التجرّد ، وهذا مستبعد . يبقى أن الانحياز الظاهر والمبالغة في الإعجاب أو في الإزراء يضعفان قدرة الناقد على الإقناع ؛ ولذلك بدا الآمديّ قصير الباع من هذه الناحية ، ولا سيما في النقد اللغويّ ، مع أنه ضليع في اللغة . وأكثر ما أخفق في الإقناع به منعه القياس على كلام العرب ، وهو أمر ضروري لتطوير اللغة ، ولا سيما لغة الشعر ؛ والدليل على إخفاقه في ذلك أن العرب استمروا في الاشتقاق والتوليد اللغويين حتى اليوم ، وسيظلون كذلك إلى أن يقضي الله أمره . ومن إخفاقه تدخله في أسلوب الشاعر في التعبير عن فكره بغير حجج واضحة ، كأخذه على أبي تمام جعل الخمر تخفي ما يبدي الشارب عادة (٥٠) . لكن رفضه استعمال القلب واعتباره ذلك من سهو القدماء وغلطهم (أعلاه) ، موقف علميّ جريء جدير بالاعتبار ؛ لأن الناس في بداياتهم الأدبية ، وفي بداوتهم وأميّتهم ، قد يقعون في عيوب لفظية أو تركيبية

---

(٤٨) **الموازنة** ، ١/٣٠٦، ٤٠٨ .

(٤٩) نفسه ، ١/٢٨٠ .

(٥٠) نفسه، ١/ ٢٤٩، ٢٥٠، وبيت أبي تمام هو:

بقاعيّة تجري علينا كؤوسُها فتُبدي الذي تخفي وتخفي الذي تبدي

ومأخذ الآمدي على أبي تمام أنّه قد جعل الخمر تكتم وتستر ما يبديه شاربها ، مع أنها ، في رأيه ، تبطل وتزيل ما يدّعيه الشارب ويتجمّل به وقت صحوه.

لا يتاح لهم إصلاحها ، ثم يتعارفونها لغلبتها على لسانهم ؛ كما يحصل في أيامنا للعامة حين يسمعون مصطلحاً خاصاً فيحرّفون لفظه ويشيع بينهم على أنه هو الصحيح ، فتكثر الألفاظ المحرّفة وما يسمّى الأخطاء الشائعة ، التي يضطر أهل العلم إلى أن يصوّبوها بين حين وآخر . لكنّ بعضها يفرض نفسه في الاستعمال فيُقرّ ويدخل اللغة ، على أنه لا يجوز أن يتّخذ حجة لأخطاء أخرى مستجدّة تستعمل عن عمد أو عن جهل . والمنطق العلمي يقتضي تجنّب الخطأ الذي عُرف سببه ، لا تكراره أو تقليده بحجة جريانه في الاستعمال ؛ وترك الخطأ ، في كل حال ، أولى من استعماله والبحث عن مسوّغ له .

نظرية القاضي الجرجاني

على أننا لا نبذل الجهد نفسه في استقصاء أفكار القاضي الجرجانيّ (ت ٣٩٢ هـ) التي أكمل بها نظرية الآمديّ ، ونكاد نقول نظّمها ؛ فهو بعد أن يذكر أبياتاً غزلية لأبي تمام مطلعها :

دَعْني وشُرْبَ الهوى يا شاربَ الكاسِ   فإنني للّذي حسّيتَهُ حاسي

يمدح معانيها وصناعتها ، لكنه لا يلبث أن يفضّل عليها قصيدة لبعض الأعراب ، يعني للشاعر الغَزِل الصِّمة بن عبد الله القُشيريّ (ت ٩٥ هـ) ، وهي :

أقولُ لصاحبي والعيسُ تهوي   بنا بينَ المُنيفةِ فالضِّمارِ
تمتّعْ مِنْ شَمِيمِ عَرارِ نَجْدٍ   فما بَعْدَ العشِيَّةِ من عَرارِ
ألا يا حبّذا نَفحاتُ نَجْدٍ   ورَيّا روضِهِ غِبَّ القِطارِ
وعَيْشُكَ إذْ يَحُلُّ القومُ نجداً   وأنتَ على زمانكَ غيرُ زارِ
شهورٌ ينقضينَ وما شَعَرنا   بأنصافٍ لهنَّ ولا سِرارِ
فأمّا لَيْلُهنّ فخَيْرُ ليلٍ   وأقصرُ ما يكونُ من النهارِ

ويعلّق على هذا الشعر بأنه بعيد من الصنعة ، فارغ الألفاظ ، سهل المأخذ ، قريب التناول . وبعدها ينتقل فجأة إلى القول :" وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بـ :

[١-] شرف المعنى وصحته

[٢-] وجزالة اللفظ واستقامته

وتُسلِم السبق فيه

[٣-] لمن وصف فأصاب

[٤-] وشبّه فقارب
[٥-] وبَدَهَ فأغْزَرَ
[٦-] ولمن كثرتْ سوائرُ أمثاله
[٧-] وشواردُ أبياته " .

ويخلص إلى التوكيد أنّ العرب " لم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ، ولا تحفل بالإبداع " أي استعمال البديع " والاستعارة ، إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض " ؛ وذلك أن استعمال البديع والاستعارة كان يقع " في خلال قصائدها ، ويتفق لها في البيت بعد البيت على غير تعمّدٍ ولا قصد ، فلما أفضى ذلك إلى المحدثين ورأوا مواقع تلك الأبيات من الغرابة والحسن ، وتميّزها عن أخواتها في الرشاقة واللطف ، تكلّفوا الاحتذاء عليها ، فسمّوه البديع ، فمِنْ محسنٍ ومسيء ، ومحمود ومذموم ، ومقتصدٍ ومفرط (٥١)" .

وليس واضحاً إذا كان الجرجانيّ يعني بعمود الشعر تلك العناصر السبعة التي جعلها أساساً للمفاضلة بين الشعراء ، وإذا كانت هي نظام القريض أم شيئاً آخر ؟ إن ما يبدو مؤكداً أنّ البديع والبيان ليسا من عمود الشعر ، وإنْ كان الاعتدال فيهما لا يخلّ به ؛ أما قول الدكتور إحسان عباس بـ " أن الصنعة البديعية هي الفارق الوحيد بين ما يسمّى عمود الشعر وما هو خارج عنه (٥٢) " فاجتهاد يحتمل النقاش . ودليلنا على ذلك استعمال الصِّمة القشيريّ ، في هذه القصيدة التي نوّه بها القاضي الجرجانيّ ، للطباق في قوله: " المنيفة " وهو الهضبة المرتفعة و " الضِّمار" وهو الوادي المنخفض ؛ وبين " حبّذا " و " زارٍ" ؛ وبين " الليل " و " النهار"، ومقابلته بين التمتع بشميم العَرار، ونفي رائحة العَرار بعد العشيّة ، فضلاً عن استعارته الهُويّ لسرعة الهبوط ؛ وغير ذلك (٥٣). وقد يؤيد

---

(٥١) القاضي الجرجاني ، **الوساطة** ، ص ٣٣، ٣٤، وقارن **شرح ديوان الحماسة** ، المقطوعة ٤٦٦، ص ١٢٤.
(٥٢) أنظر إحسان عباس ، **تاريخ النقد الأدبيّ عند العرب** ، ص ٣٢٢، ٣٢٣.
(٥٣) راجع **شرح ديوان الحماسة** ، المقطوعة نفسها.

زعمنا هذا إدخال الآمديّ لشعراء استعملوا البديع بقدر غير قليل في ملتزمي عمود الشعر (أعلاه) .

وإذا صحّ أن تلك العناصر هي مكوّنات عمود الشعر ، فما شأن ما أشار إليه القاضي الجرجاني بسوْرة الطرب ، والشعر الأعرابيّ البعيد من الصنعة ، الفارغ الألفاظ ، السهل المأخذ ، القريب التناول ؟ وبقول آخر ، هل هذه أيضاً من عمود الشعر أم من نتائج التزامه ؟

إنّ وصف الشعر الأعرابيّ يوافق ما سمّاه الآمديّ من قبل إلماماً بالمعاني وأخذ العفو منها – ولعلّ هذا معنى فراغ الألفاظ ، أي الألفاظ التي لا تحمل في طيّها معنى عميقاً – وتوافق سهولةُ المأخذ ما ذكره الآمديّ من قرب المأخذ وسهولة الألفاظ ، ويوافق قربُ التناول هذين المعنيين معاً .

وأخْذ القاضي الجرجاني من الآمدي يكاد يكون مؤكداً ؛ لأننا نجد كثيراً من العناصر التي تناولها الآمدي ، من قبل ، بصورة موسّعة ، معروضة عند القاضي الجرجاني بصورة مختصرة ، على ما سوف نرى.

شرف المعنى

أما شرف المعنى فلا يبدو شيئاً جديداً ، في هذا الإطار ، إلا من حيث سلْكه في منظومة نظرية واضحة ؛ فقد كان معروفاً قبل ذلك ، ونسب الجاحظ كلاماً فيه إلى بِشْر بن المُعْتمِر (ت ٢١٠ هـ) من ضمن نظرية شاملة في الأدب لا في الشعر وحده (أنظر أدناه : القسم ٤، الفصل ٢) ؛ ولا يستبعد أيضاً أن يكون الجرجاني قد تأثّر فيه بالدائرة الأرسطية ؛ فمعروف أن العرب خلطوا بين معنى التراجيديا أو الطراغوذيا ومعنى المديح؛ وإذا كانت التراجيديا ، عند أرسطو ، هي محاكاة عمل جيّد جليل كامل ، فصناعة المديح ، في ترجمة متى بن يونس القنائي (ت ٣٢٨ هـ) **لكتاب أرسطو طاليس في الشعر** " هي تشبيه ومحاكاة للعمل الإرادي الحريص والكامل [...] في القول النافع " ؛ والطراغوذيا ، عند ابن سينا (ت ٤٢٨ هـ) " هي محاكاة فعل كامل الفضيلة عالي المرتبة (٥٤)" .

صحيح أن ابن سينا متأخّر عن القاضي الجرجاني ولو بزمن قصير ،

---

(٥٤) أنظر **كتاب أرسطو طاليس في الشعر** ، نقل أبي بشر متى بن يونس القنّائي ، تحقيق وترجمة شكري عياد ، القاهرة ١٩٦٧، ص ٤٨، ٤٩.

لكنه مكمل للتراث الأرسطي في هذا المجال ، وكلامه يوضّح المفـهوم الأرسـطي وانتشارَه بين العرب والمستعربين . والذي يعنينا ، إذن ، أن القاضي الجرجاني قـد عبَّر عن سموّ المعنى بالشرف ، وهو خلاف الابتذال (٥٥) ، وعبَّر عنه أرسطو ، من قبل ، ومن ترجم له، بالجلالة والكمال وعلو المـرتبة . وسـنرى في بحثنا لمفهـوم " الشرف " ومفاهيم أخرى (أنظر أدناه : القسم ٣، الفصـلان ٥ و ٦) أن فيلسوفاً يونانياً آخر هو لونجينوس ، قد توسّع في درس هذا المفهوم في كتـاب وسمه باسم **الشرف** (أو **الرفعة** وفق ترجمة الدكتور محمد يوسف نجـم) . وهـو مصطلح يرد في عبارات قدمـاء النقاد العرب ومحدثيهم ، بصورة أو بـأخرى ، مباشرة أو غير مباشرة ؛ ذلك أن المعنى السوقي أو المبتذل مستنكر عند أكـثرهم ، كما سيتبيّن لنا لاحقاً ، حتى إن منهم من رأى في قول امرئ القيس :

وتَعرفُ فيهِ من أبيهِ شمائلاً   ومِنْ خالدٍ ومِن يزيدَ ومِن حُجُرْ

حديثاً وليس شـعراً . وقد هزئ مُسـلم بن الوليد (ت ٢٠٨ هـ) بأبي العتاهية (ت ٢١٠- ٢١٣ هـ) رافضاً أن يقول مثل قوله :

الحمْدُ والنعمةُ لكْ   والمُلكُ لا شريكَ لكْ

لبَّيْكَ إنَّ المُلكَ لكْ

زاعماً أنه لو أراد ذلك لقال في اليوم عشرة آلاف بيت ، على ما مضى في الجـزء الأول من هذا الكتاب (ص ٢١٧ ، ٢٢٩) .

وهاجم حازم القرطاجني (ت ٦٨٤ هـ) بعض محترفي الشـعر في زمانه ، الذين كانوا يأخذون من كلام السُّوقة ويجعلونه موزوناً مقفى " من غير أن يكون فيه أمرٌ آخر من الأمور التي يتقوّم بها الشعر (٥٦) ". فظـاهرة أبي العتاهيـة وجدت لها استمراراً في الأجيال اللاحقة حتى غدت ، على ما يبدو، مدرسـة ؛ ولا غرو أن تترعرع تلك المدرسة في القرون المتأخرة ، أيام القرطاجني ، وقـد كـان الموشّح قد رسّخ أقدامه وسمح باستعمال العاميّ والأعجميّ في خَرجاته ؛ وظـهر شعر الزجل ، وهو عاميّ ، مزامناً لدخول العامية في الموشّح (أنظر أدناه : الفصـل الآتي) . فالذي حاوله أبو العتاهية عبر اللغة الرسمية المسماة فصحـى ، سـيحققه

(٥٥) أنظر القاضي الجرجاني ، **الوساطة** ، ص ٢٧.

(٥٦) القرطاجني ، **منهاج البلغاء**، ص ٢٦-٢٨، ١٢٥، وكتابنا: **نظريات الشعر** ، ١/ ٢٠٨.

المتأخرون في اللغتين الرسمية والشعبية معاً.

صحة المعنى

وأما صحة المعنى فأمر عالجه الآمدي بصورة غير مباشرة ، وذلك حين تناول المعاني التي أصاب فيها البحتري وأخطأ أبو تمام (أعلاه) ، كما عبّر عنه الحاتميّ (ت ٣٨٨ هـ) بسلامة المعنى الشعري ، وهو أن يكون سليماً من اللبس والشراكة (٥٧) .

وقد عدّد القاضي الجرجاني أغاليط الشعراء ، فخلط بين الغلط في المعنى والغلط في الوصف . وهذه الأغاليط ، عنده ، شبيهة بما ذكره الآمديّ من أخطاء أبي تمّام ؛ فمما رآه خطأ في المعنى ، واستند في تخطئته إلى العلماء ، مدْحُ الفَرَس بالشَّعر الذي يكسو وجهه ، وهو عيب في الخيل ؛ والزعم أنّ الضفادع تخاف الغرق ؛ وتسمية كبار النخل جُعلاً مع أن الجُعل هي صغار النخل ؛ ووضع أحمر عاد بدل أحمر ثمود ؛ وجعل سليمان مكان داوود ؛ وجعل اليلَب حديداً وإنما هي سيور ؛ وجعل اليرندج نسجاً وإنما هي جلود ؛ وجعل الفستق بقلاً ؛ وأشباه ذلك (٥٨) . أي أن الخطأ في المعاني يشمل ، عنده ، استعمالَ الكلمات بمعان محرّفة ، ويشمل الوصفَ المؤدي عكسَ المراد ، ومخالفةَ ما هو معروف في طبيعة الأشياء وفي المعلومات التاريخية.

وواضح أنّ القاضي الجرجاني ، وقبله الآمديّ ، لم يميزا بين الخطأ المتصل بفنّ الشعر نفسه ، وبين الخطأ المتصل بالعَرَض ، وفق نظرية أرسطو . فأرسطو يرى أنّ الخطأ المتصل بفنّ الشعر هو كمحاكاة المستحيل ، وينتج عن عجز الشاعر وضعف شاعريته ؛ غير أن محاكاة المستحيل قد تبلغ الغاية وتزيد روعة القصيدة ، وحينئذ تغتفر للشاعر ؛ أما الخطأ العرَضيّ فيتمثّل في سوء الاختيار كرسم جواد يمدّ أماميّتيه معاً ، أو كالجهل في أمور صناعة من الصناعات كالطبّ أو غيره ؛ فهذا الجهل يظلّ أهون من الخطأ في المحاكاة (٥٩) . والملحوظ

---

(٥٧) الحاتمي ، **حلية المحاضرة في صناعة الشعر** ، تحقيق جعفر الكتّاني ، بغداد ١٩٧٩ ، ١/١٢٤–١٢٧.

(٥٨) الجرجاني ، **الوساطة** ، ص ١٠– ١٤.

(٥٩) **كتاب أرسطو طاليس في الشعر** ، ص ١٤٢، ١٤٣.

أنّ معظم الأخطاء التي ذكرها القاضي الجرجانيّ تقع في دائرة سوء الاختيار ، ولا سيما الجهل بالصناعة أو بطبيعة الأشياء ؛ وهي أمور عرَضية ، قد تغتفر للشاعر ، عند أرسطو ، ولم يغتفرها الجرجاني وأمثاله .

جزالة اللفظ واستقامته

وأما جزالة اللفظ فمن تراث العرب؛ وقد تكلّم النقّاد كثيراً فيها وعَنوا بها، بصورة عامة ، الفخامةَ وقوة التركيب (أنظر أدناه: القسم ٤، الفصل ٥) .

وأما استقامة اللفظ فقد عرض لها الآمدي ، بطريقة غير مباشرة أيضاً ، وذلك حين تناول أخطاء أبي تمّام اللغوية (أعلاه) . ومن قبله عرض لها قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ) حين تكلم في عيوب اللفظ ، ورأى باختصار ، أن اللفظ غير المعيب ، أي المستقيم أو الصحيح ، هو ما كان جارياً على سبيل الإعراب غير ملحون ولا شاذّ ، أي ما كان بريئاً من الوحشيّة والمعاظلة (٦٠) . وكذلك أوحى الجرجانيّ نفسه أن اللفظ السليم هو ما سلم من الخطأ النحويّ والخطأ في التركيب اللغويّ (٦١) . وهذا يعني أيضاً أنّ على الشاعر أن يختار لفظاً صحيحاً من الناحية الصرفية ، حتى إذا أدرجه في جملةٍ وجب أن يسلم من أخطاء النحو ، وأن يراعى فيه ما يقتضيه المحل الإعرابي ، وأن يبرأ من أخطاء البيان في الحذف والزيادة وغيرهما ، وأن يخضع لما تجيزه اللغة فحسب . والغريب أنّ الجرجانيّ ، ولم يكن متفرّداً في ذلك ، يحاسب القدماء على مثل تلك الأخطاء الصرفية والنحوية والبلاغية التي في بعضها " لحن وغلط وإحالة وفساد معنى " ، مستنداً إلى إنكار الأصمعيّ وأبي زيد الأعرابي وغيرهما لها ، ذاهباً إلى أن اعتقاد الناس بأنّ القدماء ، أي أهلِ الجاهلية والإسلام ، هم القدوةُ والأعلام والحجة " ستر عليهم ونفى الظنة عنهم " ، وبعث اللغويين على تمحّل المعاذير لهم ، بالقول بتخفيف الحركات والإتباع والمجاورة ، وما شاكل ذلك ، " وتغيير الرواية إذا ضاقت الحجة " (٦٢) . وقد تبدو هذه المحاسبة في غير كنهها ، لأنّ اللغة لم تكن قد دُوِّنت وقُعِّدت في

---

(٦٠) أنظر قدامة بن جعفر ، **نقد الشعر** ، ص ١٩٦ وما بعدها .

(٦١) القاضي الجرجاني ، **الوساطة** ، ص ٤- ٩ .

(٦٢) نفسه ، ص ٤- ١٥ .

الجاهلية والإسلام ، لكنّ القاضي الجرجاني يجري في هذا على مذهب الآمدي باحتمال وقوع القدماء في السهو والخطأ (أعلاه) ، وهو يزيد عليه هنا وقوعهم في الاضطرار أيضاً. ولا ريب في أن هذا الموقف يفسح لمبدأ الاختيار لأصحّ ما تركه القدماء لا أخذ لغتهم بحسناتها وسيئاتها ؛ ويمكن أن يكون طريقاً إلى إصلاح اللغة ولا سيما نحوها ؛ علماً بأن الاستعمال فرض نفسه وتكفّل بشيء من ذلك ، فأسقط ، أو كاد يُسقط ، كثيراً من أساليب القدماء اللغوية أو مما زُعم أنه من أساليبهم : كاستعمال " لاتَ " واستعمال اسم " لا " النافية للجنس مضافاً أو شبيهاً بالمضاف ، واستعمال " أل" اسماً موصولاً ، وغير ذلك.

الإصابة في الوصف

وأما الإصابة في الوصف فقد عرض لها الآمديّ أيضاً حين تكلّم على أخطاء أبي تمام في وصفه ، كنقص المعنى الوصفيّ ، والتعبير عن ضد المُراد ، ونسبة صفات إلى الموصوف تنفيها العادة (٦٣) . وهي نفسها تقريباً أخطاء الوصف في مفهوم القاضي الجرجاني ؛ فقد أخذ على أبي ذُؤيب وصفه لحم الفرس باللين ، وجعْله الفرات يموج على الدّر ، والدُّرّ لا يكون إلا في البحر المالح ؛ وأخذ على طَرَفَة تشبيهه عنق الناقة بالسُّكّان ، وهو مؤخرة السفينة ، بدل الدّقل ، وهو سارية الشراع ، وعلى امرئ القيس وصفه للثريّا بالتعرّض ، وإنما تتعرّض الجوزاء ، وعلى رؤبة جعْله الأفعى دون الأسْوَد نكاية ، وعلى ليلى (الأخيلية؟) جعْلها شجر الدّوم ذا أكمام ، وهو بلا أكمام (٦٤) .

وجليّ أنّ أخطاء الوصف هي بعض أخطاء المعاني التي عرضنا لها منذ قليل ، إنْ سلّمنا أنها أخطاء ؛ ولم يميّز النقاد بين الأمرين ، على ما يبدو ، أو هم لم يحدّدوا معنى مصطلح الوصف ، فبدا وكأنه مفهوم عام ليس له دلالة واضحة ؛ حتى إن قدامة بن جعفر أدخل في العيوب العامة للمعاني عيوب الأغراض الشعرية وعموم النعوت ، أي الصفات ، وذَكَرَ من تلك العيوب فسادَ التقسيم ، وفسادَ المقابلات ، وفسادَ التفسير ، والاستحالةَ ، والتناقضَ ، وإيقاعَ الممتنع ، ومخالفةَ

---

(٦٣) **الموازنة** ، ١/ ١٧٥، ٢٤١، ٢٤٣.

(٦٤) **الوساطة** ، ص ١٢- ١٤.

العُـــرف ، ونســـبةَ الشيء إلى ما ليس منه (٦٥) . والسبب في خلطهم هذا أن في الوصـــف ، بديهةً ، معاني وصفية ، وأن الوصف يشمل ، فوق ذلك ، كل الفنون الشعرية ؛ ففي المدح وصف لما يدّعي المادح من مزايا الممدوح ، وفي الهجاء عكس ذلـــك ، وفي الغزل وصف لمزايا المحبوب ولأحوال المحبّ ، وفي الرثاء وصف لمزايا الميت ، وهكذا . فكل وصفٍ ذكرٌ لمعانٍ ، ولم يقصدوا بالوصف فناً بعينه .

المقاربة في التشبيه

وأمـــا المقاربة في التشبيه ، فليس المقصود بها ، عند القاضي الجرجاني ، التشـــبيه وحده ، بل الاستعارة أيضاً على اعتبار أن أصلها تشبيه . وهو قد فصّل الكلام في ذلك فقال في الاستعارة :" وملاكها تقريب الشبه ، ومناسبة المستعار له للمســـتعار مـــنه ، وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا توجد بينهما منافرة ولا يتبيّن في أحدهـــا إعراض عن الآخر (٦٦) "؛ وهي عبارة سوف يقتبسها المرزوقي بحرفيّتها تقريـــباً (أنظر أدناه: ص ٨١). فالقاضي الجرجانيّ لم يهمل الاســـتعارة ، في هذا الشأن ، بل طلب أن يكون وجه الشـــبه فيها وفي التشـــبيه قريباً ؛ بمعنى ألاّ يكدّ القريحةَ تعرّفُه (٦٧)، وأن يُدرك بسهولة؛ وهذا ما يدخل في تجنّب التعمية والتعقيد .

لكن ما معنى المناسبة بين طرفي الاستعارة في العبارة السابقة ؟ إن بعض مـــا جـــاء في **موازنـــة** الآمديّ قد يوضح ذلك ؛ فقد طلب الآمديّ " أن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه " مؤكداً أن العرب اســـتعارت " المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه ؛ فتكون حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له ، وملائمة لمعـــناه (٦٨)"؛ فالمناسبة واللياقة تدلاّن ، في ما يبدو ، على الملاءمة وعدم التنافر في المعنى ، وهما تردّان ، عفواً ، إلى صحة المعنى والإصابة في الوصف . وقد يزيد من وضـــوح الأمر كلامُ الآمديّ في الاستعارة القبيحة ، وذلك إذ يأخذ على أبي تمام وصفه الإنجاز محطّماً ظهرَ الوعد ، مع أن الإنجاز تحقيق له ؛ وكذلك مدح الممدوح

---

(٦٥) أنظر قدامة بن جعفر ، **نقد الشعر** ، ص ٤٢٣ ، ٢٦٦.

(٦٦) **الوساطة** ، ص ٤١.

(٦٧) نفس المصدر والصفحة.

(٦٨) الآمدي ، **الموازنة** ، ١/ ٤٢٣، ٢٦٦

بأنه يطحن الموعد برحى الإنجاز ، والطحن إتلاف وإبطال ، والوعد الصادق إنجاز (٦٩) .

ولا ريب في أن أرسطو كان أوضح كثيراً ، في هذا الموضوع ، إذ بيّن أنّ معنى المناسبة في الاستعارة هي أن تكون نسبة المضاف إلى ما أضيف إليه مشابهة لنسبة مضاف آخر إلى ما أضيف إليه ؛ كما في " شيخوخة العمر " و" مساء النهار " ؛ وحينئذ يصح أن ننسب المضاف في الإضافة الأولى إلى المضاف إليه في الإضافة الثانية ، فنقول للمساء " شيخوخة النهار " ، وأن ننسب المضاف في الإضافة الثانية إلى المضاف إليه في الإضافة الأولى ؛ فنقول للشيخوخة " مساء العمر " أو " مغرب العمر " (٧٠) ، وهذا يعني وفق المصطلح البلاغي العربي الحالي ، أن يكون الجامع مشتركاً .

وباختصار ، فإن المقاربة في التشبيه تعني أن يكون وجه الشبه وجامع الاستعارة مشتركاً واضحاً .

البديهة والارتجال

وأما البداهة أو البديهة فهي أن ينشئ أحدهم كلاماً من غير تهيئة ، ومن غير أن يصاب بالحيرة والدهشة ، مع كون ذلك الكلام سديداً (٧١) ؛ فهي تدلّ على حضور الفكر وقوة العارضة والبيان ، وتكاد ترادف الارتجال ، إلا أنّ الارتجال لا يقتضي السداد . وقد ميّز ابن رشيق (٧٢) بين الأمرين بـ" أن البديهة فيها الفكرة والتأيّد " وتتكون " بعد أن يفكّر الشاعر يسيراً ويكتب سريعاً إنْ حضرت آلة ، إلا أنه غير بطيء ولا متراخ ، فإن أطال حتى يفرط أو قام من مجلسه لم يعد بديهاً [...] واشتقاق البديهة من (بَدَهَ) بمعنى (بدأَ) ؛ أُبدلت الهمزة ياء " على أنّ " الارتجال ما كان انهماراً وتدفقاً لا يتوقف فيه قائله " وهو " مأخوذ من السهولة والانصباب ؛ ومنه قيل : شَعر رَجْلٌ ، إذا كان سبطاً مسترسلاً غير جعْد ؛ وقيل : هو من ارتجال البئر ، وهو أن تنزلها برجليك من غير حبل " .

---

(٦٩) **الموازنة** ، ص ٢٣٠- ٢٣١.

(٧٠) **كتاب أرسطو طاليس في الشعر** ، ص ١١٨.

(٧١) أبن دريد ، **الجمهرة** ، وابن فارس ، **مقاييس اللغة** ، وابن منظور ، **اللسان** ، مادة : بده.

(٧٢) ابن رشيق ، **العمدة** ، ١/ ١٨٩-١٩٦

لكن الأمثال التي يضربها ابن رشيق على الارتجال تدلّ على قول الشعر فور طروء الحاجة ، ولا تشير إلى المهلة ما بين الحدث الطارئ وبدء الارتجال ، بل توحي أن بعض ذلك الشعر نتاج تفكير مسبق ولو لوقت قصير . كما أنّ أخبار الشعراء في هذا الشأن لا تفرّق بين الصفتين ، فقلما استعمل الرواة فعل " بَدَهَ " أو " بَدَّه " للشاعر ، بل قالوا : ارتجل . ويرجح ، عندنا ، أن الارتجال مشتق من الرِّجْل ، وليس من الرَّجْل ، ويدل على الوقوف أو السير على الرجلين ، ومنه الراجل ، وهو خلاف الراكب أو الفارس (٧٣) ؛ وكأن الارتجال دلالة على التفكير غير المتأني الذي تقتضيه حال الوقوف أو السير ، بخلاف القعود الذي هو منفسح للتفكير الهادئ ؛ ثم عمّ هذا المعنى فبدت البداهة أو البديهة قدرة عقلية على التفكير السريع والسليم في وقت معاً ، وبدا الارتجال استعمالاً لهذه القدرة في المواقف الحرجة أو ما أشبهها . وكان ارتجال الشعر يحدث ، غالباً ، بعد طلب أو سؤال مفاجئ ، مثلما يجري عندما يحاول بعض الممدوحين امتحان شعرائهم ، وقد يحدث في الإجازة أو عند محاولة الخروج من مأزق (٧٤) . ونجد في **ديوان المتنبي** ، مثلاً ، كثيراً من الشعر المرتجل (٧٥) . أترى القاضي الجرجاني قد فكّر في هذا حين اشترط الغزارة في البديهة ، ليوحي أنّ أبا الطيب ملتزمٌ عمود الشعر ، متفوّقٌ في الشعر نفسه ؟ لا شيء في **الوساطة** ينفي ذلك ، بل فيه ما قد يؤيّده وهو إشارة القاضي الجرجانيّ إلى تصرّف المتنبّي الذي " لا يصدر إلاّ عن غزارة واقتدار (٧٦)"، وهذا شطر من الموضوع .

مهما يكن الاحتمال ؛ فالبديهة والارتجال متكاملان تكامل الفِكر والفكرة ؛ ولذلك جمع الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) بينهما في قولته المشهورة : " وكل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال ، وكأنه إلهام " ، واستشهد بارتجال الرجز في مناسبات مختلفة ، ووضّح أن المعاني تأتي " العربيّ أرسالاً ، وتنثال عليه

---

(٧٣) راجع **اللسان** ، مادة : رجل

(٧٤) الأمثلة على ذلك في ابن عبد ربه، **العقد** ، تحقيق أمين وآخرين، ٥/ ٢٨٢- ٢٨٦، وابن رشيق، **العمدة** ، نفس الصفحات السابقة ، و٢/ ٨٩- ٩٢ ، والقاضي الجرجاني ، **الوساطة** ، ٢٥٤.

(٧٥) **ديوان المتنبي** ، دار صادر، دار بيروت ، ١٩٦٤، ص ٥٦، ٥٧، ٧٢- ٧٥، ٨٤، ١٣٠، ١٤٣، ٢١٣- ٢٢٣، ٢٤٠، ٢٤٧، ٢٥٣، ٢٩٦، ٣٠١، ٣٤٤، ٤١٣، ٤٥٧.

(٧٦) **الوساطة** ، ص ٥٤.

الألفاظ انثيالاً " ، معللاً ذلك بأمية العرب (أي جهلهم للقراءة والكتابة هنا) وتعويلهم على الطبع ، كما أن ابن قتيبة يصف الشمّاخ بأنه " أرجز الناس على بديهة " وهذا ما يوحي أنّ البديهة تتضمن معنى الارتجال (٧٧) .

ذلك قد يعني أن القاضي الجرجاني يربط الشعر بأمية العرب وعصرهم البدائيّ : عصر الرواية الشفهية (٧٨) والارتجال ؛ وهي أمية ألصق بالأعراب لا بالعرب جميعاً ؛ يدلّك على ذلك قول ذي الرُّمة (ت ١١٧ هـ) لعيسى بن عمر النحويّ :" إرفع هذا الحرف " وسؤال عيسى له :" أتكتب ؟ " ، وطلب ذي الرُّمّة إلى عيسى أن يكتم عليه هذا الأمر لأنه عندهم عيب (٧٩) . ومعروف أن ذا الرُّمّة بدويّ ؛ والظاهر أن البدو الذين كانوا يحتقرون الصناعة عدّوا الكتابة منها ، ورأوا فيها عيباً . ويؤيد استنتاجنا هذا أن المثال الأعلى عند القاضي الجرجاني هو ذلك الشعر الأعرابي الذي قال فيه أحد معاصري الجاحظ ، وهو إبراهيم بن هانئ : " تمام الشعر أن يكون الشاعر أعرابيّاً (٨٠)". وذلك أمر غريب لأن أكبر الشعراء كانوا من الحواضر ، ولأنّ من الشعراء البدو من كان شعره مكروهاً كذي الرُّمّة (أنظر أعلاه : الفصل ١) .

الأمثال وشوارد الأبيات

وأما كثرة سوائر الأمثال وشوارد الأبيات فتدلّ على شيء آخر هو انتشار الشعر وذيوعه بين الناس وحفظهم له . وما دام الشعر الأفضل هو

---

(٧٧) الجاحظ ، **البيان والتبيين** ، ٢٨/٣، وابن قتيبة ، **الشعر والشعراء** ، ٢٣٤/١ ؛ وقد شرحنا معنى الأمية ، في هذا المقام ، لأن من تفاسيرها ، عند بعضهم : من ليس له كتاب سماوي، أي المشرك؛ أو من يخالف اليهود ؛ أو من ينتمي إلى " أمّ القرى " مكة ، أو إلى " أمّ الكتاب " القرآن أو اللوح المحفوظ عامة . أنظر القرطبي ، **الجامع** ، البقرة ٨٧/٢، وآل عمران ٢٠/٣، ٧٥ والجمعة ٢/٦٢، والرعد ٣٩/١٣، والزخرف ٤/٤٣.

(٧٨) شفهيّ أصوب من شفويّ ، لأن كل ما في هذا الجذر هائيّ : شفَهَهُ، شافَهَهُ ، شَفَهٌ ، شـافِهٌ، مشفوه ، مشافهة ، وشفاهية ، وشفاهٌ . أما زعم بعضهم أن جمع شفة هو شفوات ، فلا دليل عليه من الاستعمال ؛ لذلك خطّأ ابن برّي " شفهيّ " ونهى الجوهري عنها ، وجعل الليث الهاء أقيس ؛ ومعظم المعاجم تجعل الكلمة في باب : شفه ، وليس شفو . وبعضها يجعلها في البابين.

(٧٩) ابن قتيبة ، **الشعر والشعراء** ، ٢/ ٤٣٨.

(٨٠) أنظر الجاحظ ، **البيان والتبيين** ١/ ٩٤.

البدوي، والعرب ، ولا سيما أعرابهم ، لا يكتبون ، فإن دليل قوة الشعر رسوخه في حافظة الأمة . وهذا يطرح قضية الجمهور : فالشعر ، وفاقاً لهذه النظرية يكتب للجمهور أولاً ، ولا تتحقق قيمته إلا باعتراف الجمهور به بطريقة غير مباشرة هي حفظه . فالحفظ نوع من الاستفتاء العام ؛ ولهذا وجدنا أنصار أبي تمام ينكرون على أنصار البحتري بَخْسهم أبا تمّام " حقَّ الإحسان الذي انتشر في الآفاق وسارت به الرُّكْبان ، وتمثّل به المتمثّل ، وتأدّب بحفظه وإنشاده المتأدِّب " ؛ كما وجدنا الآمديّ يردّ على ذلك بأن جيّد شعر أبي تمّام محصور العدد ، لا يزيد مختارُهُ على الثلاثين بيتاً (٨١) . وحين أراد القاضي الجرجانيّ أن يدافع عن أبي الطيب ، أشار إلى أبيات له " منها أمثال سائرة ، ومنها معانٍ مستوفاة (٨٢)" . والمتنبي نفسه باهى بسيرورة شعره قائلاً :

وما الدهرُ إلاّ مِنْ رواة قصائدي إذا قلتُ شعراً أصبحَ الدهرُ منشِدا
فسار بهِ مَنْ لا يسيرُ مُشَمِّراً وغنّى بهِ مَنْ لا يغنّي مغرِّدا

ولم يكن المتنبي في ذلك مبالغاً ، فقد رووا أن الصاحب بن عَبّاد ، خصم المتنبي " ورد عليه " حين ماتت أخته " نيّف وستون كتاباً في التعزية ، ما منها كتاب إلا وقد صُدِّر بقول المتنبي " في تعزية سيف الدولة :

طوى الجزيرةَ حتى جاءني خَبَرٌ فزعتُ فيهِ بآمالي إلى الكذبِ
حتى إذا لم يَدَعْ لي صدْقُهُ أمَلاً شرقَتُ بالدمعِ حتى كادَ يشرقُ بي (٨٣)

وقد أكثر الشعراء ، قبل المتنبي ، وربما بعده أيضاً ، من ذكر سيرورة شعرهم ؛ ومن هؤلاء مزرِّد بن ضرار (ت ١٠ هـ) وأبو ذؤيب الهُذليّ (ت ٢٧ هـ) والحطيئة (ت ٣٠ هـ) وكثيّر عزة (ت ١٠٥ هـ) والفرزدق (ت ١١٠ هـ) وجرير (ت ١١٠ هـ) والمَرَّار الفقعسيّ الأسدي (أموي عباسيّ) وعليّ بن الجهم (ت ٢٤٩ هـ) وغيرهم (٨٤) .

---

(٨١) أنظر ألآمديّ ، **الموازنة** ، ١/٥٢ ، ٥٤ ، ٥٥

(٨٢) أنظر القاضي الجرجاني ، **الوساطة** ، ص ١٥٩

(٨٣) العميدي ، **الإبانة عن سرقات المتنبي** ، تحقيق وشرح إبراهيم الدسوقي البساطي ، القاهرة ١٩٦١، ص ٧ .

(٨٤) **الوساطة** ، ص ٣٣٩ ، وكتابنا : **نظريات الشعر**، ١/ ٦٣، ٦٤.

وكثير من النقاد جعل من صفات الشعر الجيد أو من جوهره أو من أقسامه أن يكون مثلاً سائراً ، وكأنّ هذا قاسم مشترك بينهم ؛ وقد جمع صديقنا الدكتور يوسف حسين بكار أقوال عدد من النقاد في المثل الشعريّ فأشار إلى قول ابن سلاّم الجمحيّ :" وفي الشعر مصنوع مفتعلٌ موضوعٌ كثير لا خير فيه [...] ولا أدب يستفاد ، ولا معنى يستخرج ، ولا مثلَ يُضرب "؛ وإلى وصْفِ الناشئ الأكبر (ت ٢٩٣ هـ) للشعر بأنه " ما كان سائر المثل ، سليم الزلل ، عديم الخلل " ؛ وجعْلِ ابن أبي عون الشعرَ قائماً على المثل السائر والاستعارة القريبة والتشبيه النادر ؛ وتقسيمِ أبي عليّ الحاتميّ (ت ٣٨٨ هـ) للشعر ثلاثة أقسام مختارة هي : مثَلٌ شرود ، وتشبيهٌ رائع ، واستعارة واقعة ؛ وإخبارِ ابن رشيق القيروانيّ عن " غير واحدٍ من العلماء " وكأنه يلخّص كل ما سبق ذكره " أن الشِّعر ما اشتمل على المثل السائر ، والاستعارة الرائعة ، والتشبيه الواقع ؛ وما سوى ذلك فإنما لقائله فضل الوزن " (٨٥) .

ولو أردنا أن نعدّد أسماء النقاد الذين قالوا بمثل ذلك لضاق المجال ، وحسبنا أن نزيد على ما تقدّم تفضيل الحاتميّ للشعر على النثر بأنه " أسْيَر لفظاً ومعنى منه " ، وحديث أبي القاسم الكلاعيّ الأندلسيّ (ت ٥٤٣ هـ) عن الأمثال الشُّرَّد ، وجعل ابن طباطبا (ت ٣٢٢ هـ) صدق الشعر شاملاً ، في ما يشمل ، الحكمةَ والأمثال ، وتوكيد المظفّر بن الفضل الحسيني (ت ٦٥٦ هـ) أن الشعر عبارة عن مثل سائر ، وتشبيه نادر ، واستعارة بلفظ فاخر (وهو يكاد يكون مأخوذاً بالحرف عن ابن أبي عون) ، وزعم حازم القرطاجني (ت ٦٨٤ هـ) أن عند العرب كثيراً من الحكم والأمثال والاستدلالات ما لو اطّلع عليه أرسطو لزاد في قوانينه الشعرية ، وأخيراً إباحة ابن خلدون (ت ٨٠٨ هـ) ضربَ المثل في الشعر (٨٦) .

فجعْل المثل من عناصر عمود الشعر يقوم إذن على أنه دلالة السيرورة وإقرار الجمهور ؛ فالشعر الذي لا يقره الجمهور لا خير فيه ، ولهذا رأوا في المثل ركناً من أركان الشعر ، وجعلوه من أسباب تفضيل الشعر على النثر ، ووجدوا

---

(٨٥) قارن بكّار ، **قضايا في النقد والشعر** ، دار الأندلس ، بيروت ١٩٨٤ ، ص ١٨، ١٩.

(٨٦) راجع كتابنا : **نظريات الشعر** ، ١/ ٢١٦، ٢٠، ١٨٢، ٢٠٢، ١٠٥، ٢٠٣.

فيه دليلاً على الصدق ، بل كادوا يجعلونه فنّاً من الفنون الشعرية ، لعلهم يريدون ما نسميه اليوم فن الحكمة ، لأن أكثر الأمثال الشعرية تدخل في الحكمة ، حتى فاخر القرطاجني على اليونان بالأمثال ، بين أشياء أخرى يتفوق بها العرب على تلك الأمة ، وتقتضي زيادة قوانين الشعر الأرسطية ، في زعمه.

· **وباختصار** ، فعمود الشعر عند القاضي الجرجانيّ ينهض على سموّ المعنى بحيث لا يكون مبتذلاً ؛ وعلى قوة اللفظ بحيث لا يكون ركيكاً أو مَلحوناً أو مخالفاً للنحو أو وحشياً ، بل يكون فصيحاً جارياً على طريقة العرب ، سليماً من العُجمة ؛ وعلى الإصابة في الوصف بحيث يُراعَى المتعارف عليه من طبيعة الأشياء وعادات الناس وتاريخهم ، وبحيث يكون مؤدى الكلام موافقاً لقصد الشاعر غير مخالف له ؛ وعلى أن يكون التشبيه والاستعارة واضحين بحيث يكون طرفاهما متقاربي الصفات متلائمين متوافقي المعنى ؛ وعلى البداهة والإكثار ، اللذين يدلان على الطبيعة العربية ، ولا سيما البدوية ، المعوّلة على الارتجال وانسياب الكلام وتدفقه بصورة عفوية ، واللذين يُبرزان مقدار التفوّق الشعريّ ؛ وينهض عمود الشعر أخيراً على اعتراف الجمهور الذي تدلّ عليه سيرورة أبيات الشعر بين الناس وذيوعها .

أي أنّ عمود الشعر يُجْمل مقتضيات الفصاحة والبلاغة والطبع البدوي ، ومعياره الكثرة وتقدير الجمهور . وهذا يردّنا ، بلا ريب ، إلى اعتقاد الآمديّ بأن أجود الشعر أبلغه ، وإلى الرواية الشفهية التي كانت سجّلاً للشعر حتى في العصر الأمويّ ، وظلت كذلك ، وإن على درجة أقل ، في العصور اللاحقة ، ولا تزال كذلك حتى في عصرنا الحالي ، ولا سيما على مستوى الشعر الشعبيّ العاميّ ؛ فالشعر القديم الذي لم يحفظه الرواة ويتناقله الناس عُدّ كاللاموجود ؛ فلمّا أن انتشرت الكتابة ظل هذا العرف قائماً ، خصوصاً وأنها لم تنتشر على الصورة التي نعرفها اليوم ، بل الأرجح أنها كانت محصورة آنذاك بممارسة الكتابة الديوانية والنسْخ وما أشبه ذلك ، وظل تداول الكتب المنسوخة محصوراً بمن تهدى إليهم من الحكام ووجوه القوم ، وبين قلة من العلماء والأغنياء ، وقلما شاعت بين عامة الناس ؛ وحتى طلبة العلم ، لم يكن لهم إلا ما يكتبونه من أمالٍ أو ما يحفظونه بالرواية ، وقلما كانوا يقتنون الكتب ، ولا سيما أن المحفوظ في الصدور كان

أوثق ، في رأيهم ، من المدوّن في الصحف ، وكانت صفة صَحَفيّ توحي التحريف (٨٧) .

وأثَرُ الآمدي في ما لخّصه القاضي الجرجانيّ ونظّمه واضح وعميق ، فنادراً ما نجد عنصراً من عمود الشعر عند القاضي لم يرد صراحة أو ضمناً أو تلميحاً في كلام الآمديّ . ومن الخير ألاّ نعود بآراء القاضي الجرجاني المتصلة بعمود الشعر إلى أبعد من الآمدي ، وألاّ نشير إلى أخذه من بعض من سبقوا الآمديّ إلى مصطلحات أو عبارات بعينها ؛ فالمصطلحات والعبارات النقدية أشبه بالتراث العام الذي من الصعب تحديد ملكيته ، أو تعيين بداياته ، وكثيراً ما نتهم أحدهم بالأخذ عن الآخر ، ثم نكتشف إنّ ثمة من كان أسبق منهما جميعاً إلى العبارة أو الرأي ؛ وقد رأينا ، منذ قليل ، كم شاعراً وناقداً تحدّث عن سيرورة الشعر وأمثاله ، وشبه المؤكد أن آخرين أيضاً تناولوا هذا الموضوع ، بحيث يصعب تعيين الأول منهم ، وبعضهم متعاصرون ، وربما سبقهم إلى الفكرة من نجهل ، أو من تستحيل معرفته . لكنّ الأمر يختلف حين تستحيل المصطلحات والآراء كياناً لنظرية واضحة المعالم ، فهنا يحق لنا أن نزعم أخذ منظّر عن منظّر آخر سبقه ، إذا كان التشابه أو التماثل واضحاً ، وإن كنا لا نجزم دائماً بأن الأول هو مخترع النظرية بالضرورة .

لكن لا بدّ من الاعتراف باستقلال الجرجاني بكثير من الآراء ، وبخروجه عن طريقة الآمديّ في اختيار ممثّلي عمود الشعر العربيّ ، إذا صحّ التعبير ؛ فقد رأينا الآمديّ يشير إلى طريقة القدماء من غير أن يسمّي أياً منهم ، ويكتفي من المحدثين ، أتباع نهج أولئك القدماء ، بالبحتري وثلاثة آخرين . أما القاضي الجرجانيّ فقد عرض لعدد من المطبوعين كلهم أمويون هم : جرير وذو الرُّمة ومتغزّلو الحجاز : عمر بن أبي ربيعة وكثيّر عزة ونُصيب بن رباح ، ثم الشاعر البدويّ الإسلامي الصِّمة بن عبد الله القشيري ، الذي لم يسمه ، مع أنه بنى نظريته في عمود الشعر على شعر له ، وكأنه يريد الإيحاء بأنه لا يهتم للشعراء بل لشعرهم . والعباسيّ الوحيد الذي ذكره مع أولئك المطبوعين هو البحتريّ .

---

(٨٧) قارن كتابنا : **قراءة جديدة لقضية الشك في أدب الجاهلية** ، ص ١١٩ - ١٢٩ ، وص ١٧٥.

ومع أنه ألّف كتاب **الوساطة** للدفاع عن المتنبي ، مدعياً التوسّط بين هذا الشاعر وخصومه ، المعاصرِ بعضهم للقاضي الجرجاني نفسه ، حاذياً حذو الآمديّ الذي ألّف **الموازنة** للدفاع عن البحتريّ وتقديمه على أبي تمام ، مدعياً الحيدة بين الشاعرين ؛ فإن القاضي الجرجانيّ لم يَبنِ نظرية عمود الشعر على أسلوب المتنبي كما بناها الآمديّ على أسلوب البحتريّ ، بل برهن على شيء من العدل الذي ينبغي للقاضي ، فعامل المتنبي كمعاملته لسائر الشعراء ، وقسا عليه أحياناً ، لكنه أوحى في الوقت نفسه أن معظم شعره يستجيب لمقتضيات ذلك العمود .

أما ما اتفق عليه الناقدان فنبذُهما لتكلّف أبي تمام ، مع ادعائهما البحث عن حسناته ، كفعل شعراء المنصفات في العصر القديم . وغنيٌّ عن التوضيح أن عمود الشعر الجرجانيّ يرقى إلى القدماء والبدو أكثر مما يرقى إليهم عمود الآمديّ ؛ لأن الجرجانيّ ظل في الدائرة الأموية ، لم يخرج عنها إلاّ إلى أبي تمام والبحتريّ (٨٨)، بينما اكتفى الآمديّ بالدائرة العباسية ، ولاسيما دائرة أبي تمام والبحتريّ ، لم يخرج عنها إلى القدماء إلاّ بصورة تعميمية مبهمة . فبدا أهم أصحاب العمود ، عند القاضي الجرجاني ، إسلاميين أمويين ، وبدا أهم أصحابه عند الآمدي عباسيين محدثين ؛ فكان الجرجاني ، بذلك أدنى إلى المحافظة ، وإلى الربط الصريح بين زمن الاستشهاد اللغويّ وعمود الشعر عبر شعراء مسمّين ، بينما بدا الآمديّ ضعيف الربط بين الأمرين ، لأنه عقد بينهما بجامع عام غير محدود هو زمن الجاهلية والإسلام ، من غير تسمية أي شخصية قديمة.

ولعلّ السبب في ذكر القاضي الجرجانيّ للبحتريّ مع الشعراء الأمويين ، في معرض كلامه على الشعر المطبوع وعمود الشعر البدويّ ، هو أن موضوع عمود الشعر نتيجةٌ للمعركة حول أبي تمام والبحتري ، على ما قدّمنا آنفاً ؛ وقد جاء تعرّض القاضي لذلك العمود بعد تناوله لشعر أبي تمام ثم لشعر البحتريّ ؛ ومن أجل هذا ترك ذكر المتنبي في ذلك المقام . وحين جعل قدماءه أمويين ، أي إسلاميين في مصطلح المؤرخين القدماء ، تحاشي مأزق الإشارة إلى الجاهليين فلم يسمّ أياً منهم . وكيف يسمّي بعضهم ويترك بعضاً على علوّ مكانتهم جميعاً عند

---

(٨٨) **الوساطة** ، ص ٢٥ وما بعدها.

الأكثرين ؟ ثم كيف يسمي بعضهم وفي شعر كثير منهم كلام وحشيّ لا يسيغه المحدثون؟ وحين اختار عباسياً واحداً هو البحتريّ تحاشى مأزقاً آخر هو تسمية عباسيين آخرين من أواسط الشعراء ، مثلما فعل الآمديّ ، لأن سائر القمم الشعرية العباسية لم تخضع لعمود الشعر كما بيّنا.

وواضح أن القاضي الجرجاني ميّال إلى شعر الغزل ، لأن أمثلته العليا خمسة شعراء مختصين أو شبه مختصين بالغزل ، هم الإسلاميون، وواحد عباسي لم يخل شعره من ذلك الفن، هو البحتريّ ، وكأنّ الغزل هو ألصق الفنون بعمود الشعر ، ومنه تؤخذ عناصره وشواهده . ولذلك فحين شرع يستشهد بشعر جرير والبحتريّ ، بدأ بقصائدهما الغزلية ، وحين انتقد شعر أبي تمام انتقد شعراً غزلياً له (٨٩) . وهو لم يستشهد بشيء من شعر ذي الرُّمّة ، مع أنه من العشّاق الغَزِلين ؛ وما ذلك بمستغرب ، لأن المشهور عند النقاد أن ذا الرُّمة خالف طريقة العرب واستعمل الوحشيّ من الكلام ؛ بل المستغرب أن يوحي القاضي الجرجانيّ أن هذا الشاعر هو أحد ممثلي عمود الشعر العربيّ (٩٠) ؛ وربما فعل ذلك لأن ذا الرمة بدويّ .

وهنا نجد خلافاً جلياً بين مفهوم الفحولة عند الأصمعي ومن تلاه ، ومفهوم عمود الشعر عند القاضي الجرجاني ؛ ففن الغزل منفيٌّ عن الفحولة ، ربما لما قد يعرض فيه من رقة تتنافى مع القوة التي توحيها الفحولة ، بينما هذا الفن في أساس نظرية عمود الشعر . وقد يقال ، لكن الأصمعيّ قد نسب الفحولة إلى شعر الرثاء ، وفيه رقة . وقد عالجنا ذلك في موضعه (أنظر أعلاه: ص ٣١) بما يغني عن العودة إلى الموضوع . وعلى كل حال ، فإنّ ذا الرمة لم يُحسب في الفحول ولم يعدّ في أصحاب عمود الشعر العربيّ ، إلاّ عند القاضي الجرجاني.

وأخيراً فإن القاضي الجرجانيّ لم يدخل في عمود الشعر تلك الأغراض التقليدية التي اعتادها القدماء ، ولاسيما الوقوف على الأطلال ؛ فخالف الآمديّ في ذلك ، وإن كان بينهما قاسم مشترك كبير هو الميل إلى الشعر البدويّ الذي يمثله جرير وذو الرُّمة والقشيريّ والبحتريّ . لكن الغزليين الذين اختارهم القاضي

---

(٨٩) **الوساطة** ، ص ٢٥- ٣٤

(٩٠) نفسه ، ص ٢٥.

الجرجانيّ يتفرقون ما بين بدويّ وحضريّ ؛ والظاهر أن الغزل الجيّد لا يلزم عنه شرط البداوة ، عنده ، وأن الشعر الجيّد الذي يجسّد العمود الشعريّ إما أن يكون بدوياً أو غزلياً ، فإنْ جَمَعَ الصفتين فنعِمّا هو ، والمهم أن يكون بعيداً من الصنعة ، قريب التناول .

والنتيجة أن القاضي الجرجانيّ مكمل للآمديّ ، وإن اختلف عنه في بعض النواحي ، والإكمال على كل حال ، لا ينفي الاختلاف ولا الزيادة أو النقصان ، وإلاّ كان مماثلة ومحاكاة .

نظرية المرزوقي : المعاني والمعايير

فإذا بلغنا المرزوقي (ت ٤٢١ هـ) لم نجد عنده جديداً يُذكر سوى ميله إلى شعر المعاني ووضعه معايير لعمود الشعر .

عمود المعاني

فهو يتكلم على مذاهب البلغاء مشيراً ، منذ البداية ، وبكلام غامض غير دقيق ، إلى أربع فئات منهم :

١ — واحدة تكتفي بحسن النظم ، وصواب اللغة والمعنى ، وحسن التأليف .
٢ — وأخرى تزيد على ذلك أموراً بلاغية .
٣ — وثالثة تطلب البديع والبيان فوق ذلك .
٤ — ورابعة تطلب أن يفيد المتلقي من آثار العقل ، أي من المعاني .

ويتوسع المرزوقي في كلامه على الفئة الرابعة هذه فيصف أفرادها بأنهم " أصحاب المعاني " ، ويصف مذهبهم بقريب مما سيقوله في عمود الشعر ، مومئاً إلى طلبهم المعاني المعجبة ، الجزْلة ، العذبة ، الحكيمة ، الرائعة ، الفاضلة ، الكاملة ، اللطيفة ، الشريفة .

ويجعل رسوم تلك المعاني : قربَ التشبيه ، والاستعارة اللائقة ، وصدق الوصف ، والوضوح ، والتجانس ، والكفاية ، والانكشاف عند الاستشفاف ، والاحتجاب عند الامتهان والعنف .

وحين ينهي كتابه يمدحه بكون كلّ باب منه يحتوي فنوناً من آثار العقول الصحيحة والقرائح السليمة (٩١) .

والراجح أنه من أنصار شعر المعاني ، حتى إنه نقل صفة الجزالة من اللفظ إلى المعنى ، كما هو واضح ؛ كما أن الصفات التي ساقها قريبة جداً مما قيل في محاسن شعر أبي تمّام : فحتى خصوم هذا الشاعر ينعتون معانيه باللطف والدقة ، والإبداع ، والإغراب ، ويعترفون له بالاستنباط ، وبأنّ نادرَهُ المستحسن أكثر من سخيفِهِ المسترذل ، على ما أكدّ الآمديّ نفسه (٩٢) . وإذا كانت بعض هذه الصفات ، ولا سيما الإغراب والدقة ، قد تستعمل في مدح الشعر وذمه ، فأن أنصار أبي تمام يفضّلون شعره من أجلها ؛ لأنهم يميلون إلى غموض المعاني ودقّتها ، وكثرة ما يورده مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج ، وهم يمدحونه بأنه شاعرٌ عالِم ، ويؤكدون أن شعره إذا ما فُسِّر لأعرابيّ فهمه واستحسنه ، وفق زعم الآمديّ (٩٣) . وقد أوضح القاضي الجرجاني أنّ أبا تمام هو قدوةُ أهل البديع، وأن بعض شعره لا يخلو من بديع وصفة لطيفة ، فهو يتضمّن الطباق والجناس والاستعارة الحسنة (٩٤) .

وهذا يؤدّينا إلى أنّ عمود الشعر عند المرزوقي هو عمود شعر أبي تمام نفسه ، وهو شعر مَعان ، ولا سيما أنه لا يفصل بين كلامه على الفئة الرابعة وبين عرضه لعمود الشعر إلاّ بما يعدّ صلة بينهما ؛ وذلك أنه يطالب بالتوافق بين اللفظ والمعنى في ما تصوب به العقول ، وباجتماع الفصاحة والبرهان والفهم والطبع في ما هو مسموع ومعقول ، وبمراعاة الوزن والتقفية اللذين هما فضيلة الشعر على النثر . ثم يعلن أن معرفة عمود الشعر عند العرب يقتضيها التمييز بين قديم الصنعة وطريفها ، وقديمِ نظام القريض وحديثه ، وتَعَرّفُ مواطن الاختيار والتزييف ، والفرقِ بين المصنوع والمطبوع ، وفضيلةِ السمح على الصعب (٩٥) . وفي هذه

---

(٩١) **شرح ديوان الحماسة** ، ١/٥-٧، ١٨٨٥/٤.

(٩٢) الآمديّ ، **الموازنة** ، ٤٢٠/٢

(٩٣) نفسه ، ص ٤، ٢٥، ٢٧.

(٩٤) أنظر **الوساطة** ، ص ٢٠- ٣٣.

(٩٥) **شرح ديوان الحماسة** ١/ ٨- ٩.

الصلة يتّضح ميل المرزوقي إلى شعر المعاني وطريقة فهمه لغاية عمود الشعر .

لكنّ كلامه في أوّل مقدمته كان أوضح ؛ إذ أشار إلى ما عـــدّه تثبيتـــاً لقواعد الشعر التي يمكن بمقتضاها الحكم للشاعر أو عليه بالإحسان أو الإســـاءة ، وتمييز المصنوع من المطبوع ، والأَتِيِّ المستسهل من الأبي المستكره (٩٦) .

إعادة صياغة عمود الجرجانيّ

فالعمود الذي يضعه المرزوقي هو قواعد نقدية يحاكم بهـــا الشـــعراء ؛ وتلك القواعد مشابهة حتى التماثل ، كما أسلفنا ، لما جاء به القاضي الجرجـــانيّ ، لكن على الاختصار واختلاف الترتيب قليلاً ، وهي تقوم عنده على:

١ — شرف المعنى وصحته .

٢ — وجزالة اللفظ واستقامته .

وهما العنصران الأوّلان اللذان ذكرهما القاضي الجرجانيّ في عموده .

٣ — والإصابة في الوصف .

وهي العنصر الأول الذي أشار القاضي الجرجاني إلى أنه معيار سبْق الشاعر .

أما كثرة سوائر الأمثال وشوارد الأبيات فعدّها الجرجاني ، كما رأينا ، من معايـــير السبق أيضاً فيما عدها المرزوقي نتيجة للقواعد الثلاث السابقة .

٤ — المقاربة في التشبيه .

وهي عند القاضي الجرجاني من معايير السبق أيضا .

جديد المرزوقي : وحدة القصيدة

٥ — التحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن .

وهذا هو العنصـــر الجديد الذي جاء به المرزوقي ؛ ومـــردّ ذلـــك إلى اهتمامه بالوزن والقافية اهتماماً خاصـــاً فاق اهتمام الآمديّ والقاضي الجرجـــاني بهما . وذلك يدلّ على عناية خاصة بوحدة القصيدة وموسيقاها ، تتمثل بطلـــب التلاحم بين أجزائها وبتوافق ذلك مـــع الـــوزن اللذيذ ؛ وإن كان صـــاحبنا لم يبيّن معنى " اللذيذ " بل تركه مبهماً (وسنتناول مفهوم **اللذة** في القسم ٣ ، الفصل ٣ ، من هذا الكتاب) .

---

(٩٦) **شرح ديوان الحماسة** ، ص ٤.

لكن إذا كان المرزوقي قد فضّل إدخال هذا العنصر في عمود الشعر ، فإن ذلك لا يعني أن الكلام في هذا الموضوع بِكر ؛ فعناية النقاد العرب بوحدة القصيدة عناية قديمة ، وهي مما قال به ابن طباطبا (ت ٣٢٢ هـ) الذي يبدو المرزوقي شديد التأثر به ؛ فابن طباطبا يطلب إلى الشاعر أن " يتأمل تأليف شعره ، وتنسيق أبياته [...] فيلائم بينها لتنتظم معانيها ، ويتصل كلامه فيها " ، ويوجب على الشاعر أن تكون " قصيدته كلها ككلمة واحدة ، في اشتباه أوّلها بآخرها نسجاً وحسناً ، وفصاحة ، وجزالة ألفاظ ، ودقة معان ، وصواب تأليف [...] حتى تخرج القصيدة كلها مفرغةً إفراغاً [...] في الجودة والحسن واستواء النظم (٩٧)" .

المناسبة والمشاكلة

ويتابع المرزوقي تعداد عناصر العمود الشعري ، مشيراً إلى سادسها وسابعها وهما:

٦ – مناسبة المستعار للمستعار له .

٧ – ومشاكلة اللفظ للمعنى ، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما . وهذان مأخوذان بصورة حرفية ، على ما أسلفنا (أعلاه : ص ٦٨) ، عن القاضي الجرجاني ، مع إبدال كلمة مشاكلة من امتزاج، وإدخال عنصر القافية في هذه العملية التشاكلية ؛ ليس لأن القافية خارجة عن الألفاظ ، بل لأهميتها بين ألفاظ البيت على الأرجح . وشيء آخر هو أن القاضي الجرجاني جعل المناسبة في الاستعارة ضمن المقاربة في التشبيه ، بينما جعلها المرزوقي مستقلّة .

ومفهوما المناسبة والمشاكلة ، وهما غير غريبين عن مفهوم وحدة القصيدة ، من المواضيع الأثيرة عند النقاد العرب . ومن أقدم من تناولهما بشر بن المعتمر (ت ٢١٠ هـ) في صحيفته المشهورة ، إذ طالب بأن يكون الكلام الموجّه للخاصة مكشوفاً لهم معروفاً منهم ، وكذلك الكلام الموجه للعامة ، لأن " مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة ، مع موافقة الحال ، وما يجب لكل مقام من

---

(٩٧) أنظر ابن طباطبا ، **عيار الشعر** ، دار الكتب العلمية ، بيروت ١٩٨٢، ص ١٢٩، ١٣١. وقارن **شرح ديوان الحماسة** ، ١/١٠، حيث شبّه المرزوقي القصيدة بالبيت والبيت بالكلمة .

المقال " ، وأوجب الموازنة بين المعاني " وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات ، فيُجعل [المتكلمُ] لكل طبقة من ذلك كلاماً ، ولكل حالة من ذلك مقاماً "؛ وكذلك الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) الذي تبنى ما زعم أنه صحيفة هندية في البلاغة، ولاسيما بلاغة الخطيب ، وذلك بمعان قريبة مما نسبه إلى بشر بن المعتمر ؛ ومن ذلك مخاطبة كل طبقة اجتماعية بكلامها اللائق بها، " ومدار الكلام على إفهام كل قوم بمقدار طاقتهم ، والحمل عليهم على أقدار منازلهم " ، وأن يكون الاسم طبقاً للمعنى ، لا فاضلاً ولا مقصّراً (٩٨) . كما تطرق محمد بن يزيد المبرّد (ت ٢٨٦ هـ) لهذا الموضوع ، وذلك حين ذكر نقد نُصيب بن رباح لشعر الكُميْت ، وقوله له : " تباعدْتَ في قولك : " تكامَلَ فيها الدَّلّ والشَّنَبُ " ، فلقد وضّح فحوى نقد نصيب بقوله :" والذي عابه نُصيب من قوله [...] قبيح جداً ، وذلك أن الكلام لم يجر على نظم ، ولا وقع إلى جانب الكلمة ما يشاكلها ، وأوّلُ ما يحتاج إليه الكلام أن يُنظَم على نَسَق ، وأن يوضع على رسم المشاكلة " ؛ مؤيداً كلامه بالرأي المشهور الذي يطلب أن يلي البيتَ أخوه لا ابن عمه (٩٩) . فالمبرّد يستقبح اجتماع المعنى الحسّي " الشنب " – وهو ما يظهر في الأسنان من جمال الصِّبا كالبياض والبريق والتحديد ، ويوحي اللذة أيضا (١٠٠) – والمعنى المجرّد " الدَّلّ " ؛ أي أنه يريد ، استنتاجاً ، اجتماع الحسيّ مع الحسيّ والمجرّد مع المجرّد ، فضلاً عن أنه يريد ، على مستوى القصيدة ، تكامل بعض أبياتها مع بعض ، لا تفككها ، معبّراً عن ذلك بالنظم أو النسق أو المشاكلة . ومفهوم النظم سيكون من المواضيع الهامة جداً التي سنتطرق إليها النقاد ابتداء من الجاحظ ، مروراً بالخطابيّ ، وانتهاء بعبد القاهر الجرجاني ، الذي أتمّ النظرية وإن لم يوقف تطوّرها (١٠١) ، وهم يعنون بالنظم التأليف . أما النسق فهو الانتظام في صورة

---

(٩٨) ومعروف أن الجاحظ أورد صحيفة بشر في **البيان والتبيين** ، ١/٩٢-٩٣، ١٣٦- ١٣٩ ، وقارن بكار ، **قضايا في النقد والشعر** ، ص ٣٠ .

(٩٩) انظر المبرّد ، **الكامل** ، ٢/ ١٥٩- ١٦١ .

(١٠٠) أنظر **اللسان** ، مادة : شنب .

(١٠١) أنظر كتابنا: **نظريات**، ١٩٧/١. وممن تابع هذه النظرية فخر الدين الرازي، متأثراً بعبد القاهر الجرجاني، أنظر كتابه : **نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز**، تحقيق بكري الشيخ أمين، ص ٢٧٧.

متساوية أو مشتركة ، كالصفّ والأسنان والعقد والسجع ، فهو نوع من النظم لكنه نظم شديد الدقة . أما المشاكلة فاشتراك في الصورة ، أو إتمام لها . وذلك يعني أنّ المبرّد يريد أن يرى القصيدة منتظمة متساوية الأجزاء متكاملة الصورة ، ولا سيما على صعيد المعاني .

وقد عدّ إسحاق بن إبراهيم بن سليمان بن وهب (ت بعد ٣٣٥ هـ) " المشاكلة في المطابقة " مما " يسمّى به الشعر فائقاً " ، موحياً أن المشاكلة مرادفة للمطابقة ، وتعني لزوم المعنى الذي يليق بالموصوف ، في أيّ فن من فنون الشعر ، فيمدح الشاعرُ " كلَّ أحد بصناعته ، وبما فيه من فضيلته ، ويهجوه برذيلته [...] ويغازل النساء بما يحسن من وصفهنّ ، ومداعبتهنّ " ، الخ. لأنه إذا " وُضعت الأشياء في غير مواضعها ، قصّرت عن بلوغ أقصى مواقعها ". وهو يطلب أيضاً التناسب بين المعنى ومساحة الكلام في البيت الشعري ، بحيث لا يتم المعنى قبل تمام البيت فيحتاج إلى الحشو ، ولا يتم البيت قبل تمام المعنى فيحتاج إلى التضمين ، وكلاهما معيب ؛ كما يطلب المشاكلة بين الألفاظ والمعاني، بحيث لا يكسو الشاعر " المعاني الجدية ألفاظاً هزلية فيسخّفها " والعكس ، مع جواز المراوحة بين الجد والهزل دفعاً للاستثقال أو الاستخفاف ؛ كما يطلب المشاكلة بين المعاني وبين طبقات الأشخاص ، رفعةً أو دناءة ، وبينها وبين قدرة الجمهور الذي يوجّه إليه الشعر على فهمها ، عملاً بالحديث النبوي :" إنا أُمِرنا ، معاشرَ الأنبياء ، أن نكلّم الناس على مقادير عقولهم " (١٠٢) . فهو باختصار يطلب أن تتناسب المعاني مع صفات الأشخاص وطبقاتهم الاجتماعية ، ومع الألفاظ المجانسة لها ، ومع القدرات العقلية للمتلقّين ؛ وهذا يقتضي الشاعر ، في النتيجة ، أن يدرس موضوع شعره بعناية ، فيختار له المعاني التي تناسبه وتناسب شخصياته الشعرية ، وتناسب عقل الجمهور ، ويختار الألفاظ التي تناسب تلك المعاني . فعمله معقّد يقتضي العلم والبراعة والحذر .

وفي سياق مكمل لذلك أحياناً ، أو مماثل له أحياناً أخرى ، يتكلم قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ) على الائتلاف بين عناصر الشعر ، فيعدّ من

---

(١٠٢) ابن وهب ، **البرهان في وجوه البيان** ، تحقيق حفني شرف ، القاهرة ١٩٦٩، ص ١٣٩-١٤٩ .

عيوب ائتلاف اللفظ والمعنى : الإخلال ، وهو الاضطرار إلى ترك لفظٍ لا يتم المعنى إلا به ، أو إلى زيادة لفظ يفسد المعنى به ؛ كما يعدّ من عيوب ائتلاف اللفظ والوزن : اضطرار الشاعر ، بسبب الوزن ، إلى حشو البيت بلفظ لا يحتاج إليه ، أو نقص حروف من الكلمة لضيق الوزن ، أو زيادة أحرف عليها بسبب تقصير الكلام عن الوزن ، أو إبدال اسم من اسم يشابهه كسليم بدلاً من سليمان ، أو الخروج عن نسق الكلام تقديماً وتأخيراً ، خضوعاً للحاجة العروضية ؛ ويعدّ من عيوب ائتلاف المعنى والوزن : قلب المعنى إلى خلاف المقصود ، أو بتر المعنى ، أي اللجوء إلى التضمين (١٠٣) . فقدامة يسعى إلى تحقيق الائتلاف بين مكونات الشعر جميعاً ، ابتداء من الحروف ، وانتهاء بالمعاني ، بحيث لا يجحف عنصر من عناصره بحق العنصر أو العناصر الأخرى . وهو في أقل ذلك يدلّ على المشاكلة ، ويدلّ في أكثره على طلب الوحدة اللفظية أو المعنوية في البيت الشعريّ .

ويربط الحاتمي (ت ٣٨٨ هـ) التناسب بالاعتدال ، فيدعو إلى اعتدال النظم وتناسب القسمة ، وإلاّ تأخّر المنظوم عن المنثور . لكنه لا يوضح معنى مصطلحي الاعتدال والتناسب ، بل يوحي أن ضدهما هو بُعْدُ المعنى وشرود اللفظ ، ووحشية التركيب الشعريّ واضطرابه ، واختلاف النسيج ، وتباين البنية ، واشتراك الصفة (١٠٤) . أي أنه يطلب المعنى القريب غير الملتبس ، واللفظ والتركيب المألوفين ، ومتانة النسيج ؛ وهي ، بصورة من الصور ، أشياء من عمود الشعر الجرجانيّ ، وكأن استواء هذه العناصر في الشعر يؤدي إلى تناسب القسمة أو ينجم عنها . ولا يستبعد أن يكون الحاتمي متأثراً في فكرة الاعتدال والتناسب هذه ، بفكرة الاعتدال والوفاق عند ابن طباطبا (ت ٣٢٢ هـ) ، التي يفهم منها أن الاعتدال هو علة قبول الشعر ، وأنه ضد الاضطراب ، علةِ كل قبيح منفيّ ، وأن اعتدال الأجزاء ، ولا سيما في الوزن ، يصاحب حسن التركيب ، ويساعد على الفهم . على أن " لحسن الشعر وقبول الفهم إياه علة أخرى وهي

---

(١٠٣) قدامة بن جعفر ، **نقد الشعر** ، ص ٢٤٥ – ٢٥٤ وما بعدها .

(١٠٤) الحاتمي ، **حلية المحاضرة** ، ١٢٦/١.

موافقته للحال التي يُعَدّ معناه لها " كالمدح في الفخر والمراثي في حال الجزع ، وكالغزل عند شكوى العاشق ، الخ. (١٠٥) .

وحتى القاضي الجرجاني (ت ٣٩٢ هـ) تناول موضوع التناسب ، وذلك في أثناء استحسانه قصيدةً لجرير ، مركزاً على تناسب الأبيات " وازدواجها واستواء أطرافها واشتباهها ، وملاءمة بعضها لبعض ، مع كثرة التصرف ، على اختلاف المعاني والأغراض (١٠٦)" . وإذن ، فقد جمع مفاهيم التناسب والتلاؤم والاستواء والاشتباه (أي التشابه) ، موحياً أنّ ذلك كله ناشئ عن وحدة القصيدة وتماسكها وجمالها ؛ لأن التناسب يدل على القرابة بين الأجزاء ، والتلاؤم يدل على الاتصال والالتحام (ومنه التئام الجرح) ، والاستواء يدل على النسق ، والاشتباه يدل على تقارب الهيئة ، وكأن الرجل يتكلم على جسدٍ بين أعضائه تقارب واتصال وتشابه ، ويجمع تلك الأعضاء نسق واحد.

وقد استمر الكلام في هذا الموضوع بعد القاضي الجرجاني والمرزوقي أيضاً ، وهذا طبيعي ؛ لأنه موضوع راهن دائماً ، على اعتبار أنه من صفات الفن الرئيسية ، ولاسيما فن الشعر . فقد وجدنا ابن الأثير (ت ٦٣٧ هـ) يتحدث عن تناسب مفتتح القصيدة مع غرضها (١٠٧) ، ووجدنا المظفر بن الفضل (ت ٦٥٦ هـ) يتحدث عن المشاكلة بين مصراع البيت وما تقدّمه (١٠٨) .

ويتوسّع حازم القرطاجني (ت ٦٨٤ هـ) أكثر فينسب طلاوة الشعر إلى تشاكل التأليف ، ويعزو تعجيب النفس (إثارة إعجابها بشدة) وإمتاعَها وراحتها إلى النظام المتشاكل والتأليف المتناسب ، ويرى أنّ من الجهات التي تحسِّن عبارات الشعر " حُسن التأليف وتلاؤمه ؛ والتلاؤم يقع في الكلام على أنحاء " منها أن تكون حروف الكلمة الواحدة ، وحروف الكلمتين المتجاورتين " منتظمةً [...] مختارة ، متباعدة المخارج ، مرتّبة الترتيب الذي يقع فيه خفةٌ وتشاكل " ؛ ومنها إلا تجتمع في الكلام كلمة في نهاية الابتذال وأخرى في نهاية الحوشيّة ؛

---

(١٠٥) أنظر ابن طباطبا ، **عيار الشعر** ، ص ٢١، ٢٢.

(١٠٦) **الوساطة** ، ص ٣١ .

(١٠٧) أنظر ضياء الدين بن الأثير ، **المثل السائر** ، ٢/٢٣٦ .

(١٠٨) ابن الفضل ، **نضرة الإغريض** ، تحقيق الحسن، دمشق، ١٩٥٦، ص ٢٩٢، ٢٩٣ .

ومنها أن تتناسب صفات الكلمات مثل أن تشترك الكلمتان في الجذر وتختلفا في المعنى ، ومثل أن تتماثل أوزان الكلمات أو المقاطع ؛ ومنها أن تكون الكلمة أليق الكلمات بما سبقها . وهو يجعل التنافر والثقل ضد التلاؤم ، واصفاً بعض أوزان الشعر بالتلاؤم وبعضها بالتنافر (١٠٩) .

وبكلمة تحدث النقاد عن التشاكل أو التلاؤم أو ما أشبههما من مفاهيم النظم أو الانتظام، باهتمام واضح، طالبين الانسجام الصوتي الموسيقي ، والانسجام المعنويّ والموضوعي (بين بعض الألفاظ الجزلة وبعض ؛ وبعض الألفاظ السخيفة وبعض ؛ وبين مواضيع القصيدة الشعرية) والانسجام الاجتماعي ، إذا صح التعبير (عدم اجتماع المبتذل والحوشيّ) ، وغير ذلك ، محتاطين من تنافر بعض الكلام ومن تدافعه مع بعضه الآخر.

وفي النتيجة ، يتبيّن لنا أن ما زاده المرزوقي على عمود الشعر عند سابقَيْه هو عناصر الوزن والقافية والانسجام والمشاكلة ، وأنّ ما أهمله هو عنصر البداهة ، وأنه عدّ سيرورة الشعر نتيجة لا عنصراً أساسياً . وذلك يعني أنه قد اهتم للبيان والموسيقى ووحدة التأليف ، وترك ما هو لصيق بالطبع العربيّ ، ولا سيما البدويّ ، وهو البداهة والإكثار ؛ كأنما أراد أن يؤكد أن الشعر صناعة بيانية موسيقية غير مرتجلة ، تتسم بروعة المعنى وبالوحدة التأليفية . أما اعتراف الجمهور بالشعر ، من طريق حفظه ، فلا يبدو أمراً هاماً ، عنده ؛ لأن الشعر المصنوع أصعب حفظاً من الشعر البدويّ البسيط ، والرواية الشفهية لم تعد سيّدة الموقف في أيام المرزوقي ، وفي الحواضر العربية والإسلامية ، وبين الشعوب غير العربية التي حازت سلطة هامة في الدولة العباسية ، ومارست الأدب والنقد ، ولم تعد تعترف ، على الأرجح ، بمزية البديهة والارتجال ، وليست قادرة عليهما غالباً ، ولا يمكنها أن تقبل بقانونهما الذي قد يدفعها إلى الهزيمة أمام الأعراب .

وقد جاءت مقدمة المرزوقي على **شرح الحماسة** وحديثه عن عمود الشعر العربيّ بمثابة الردّ على من قدّموا البحتريّ وأسلوبه ، وذموا أسلوب أبي تمام واستنكروه . وقد أوحى أنّ مثاله الأعلى في الشعر وعموده هو أبو تمام ، لكنه لم يصرّح بذلك ، بل سعى إلى الظهور بمظهر الحياد ، فلم يسمِّ أحداً من الشعراء

---

(١٠٩) القرطاجني ، **منهاج البلغاء** ، ص ٢٢٢، ٢٢٥، ٢٤٥، ٢٣٠ – ٢٣٦.

القدماء والمحدثين ممثلاً لعمود الشعر ، خلافاً للآمديّ ، وإلى درجة ما ، القاضي الجرجانيّ .

ويُعدّ موقف المرزوقي تفضيلاً للحياة الحضرية التي تقوم على الكتابة إلى حد ما (وهو تفضيل قال به القاضي الجرجاني أيضاً على ما سنرى أدناه: القسم ٤ ، الفصل ٧) ، كما يُعدّ انفتاحاً على الفكر الدخيل وربما شاهداً عليه ، أيام عنيت الحواضر العباسية والأندلسية بالصناعة والمنطق والتفلسف ؛ ومعروف أن هذه جميعاً، ولا سيما الفلسفة دخيلة على الفكر العربي ، ولم تزل حتى اليوم غريبة عنه ؛ ويعدّ ، أخيراً ، إكمالاً للنهج نفسه الذي شرعه أبو الفرج الإصفهانيّ (ت ٣٥٦ هـ) حين كاد يتبرّأ من الفحولة ويسمها بالجاهلية والبداوة (أنظر أعلاه : الفصل ١) ، فمثّل حركة تطوير هامة في الأدب العربي ، وسار على نهجه عديد من الأدباء والنقاد ، وبدا مضاداً للفكر التقليديّ الذي يجعل البداوة مثالاً أعلى ، ويجعل القدم مناط التقديم .

معايير المرزوقي ومعايير سابقِيه

وجديد المرزوقيّ الآخر ، أي وضعه معايير عامة لكل قاعدة من قواعد العمود ، كان واضحاً أحياناً وغامضاً أحياناً أخرى ، ومبهماً في أحيان ثالثة ؛ والمرزوقيّ في كل ذلك يبدو مقتبساً بعض ما في **عيار الشعر** لابن طباطبا ؛ فهو لم يكتف باقتباس فكرة العيار أو المعيار عنه ، بل ضمّن كلامه بعض عبارات ابن طباطبا وبعض معانيه ، من غير أن يشير إلى ذلك .

١ – عيار المعنى

فأول معايير المرزوقي مأخوذ بصورة شبه حرفية عن ابن طباطبا فهو يقول :

" فعيار المعنى أن يُعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب ، فإذا انعطف عليه جَنَبَتا القبول والاصطفاء [...] خرج وافياً ، وإلاّ انتقص بمقدار شَوْبه ووَحْشته ". فلم يزد على عبارة ابن طباطبا إلاّ صفتي الشَّوْب والوحشة (١١٠) ؛ ولكنها زيادة هامة قد توضّح بعض ما التبس في سائر القول ،

(١١٠) **شرح ديوان الحماسة** ، ١/ ٩ ، وابن طباطبا ، **عيار الشعر** ، ص ٢٠.

ويفهَم منها أن المعنى الجيد هو الذي يبتعد عن الوحشيّ الغريب ويتسم بالصفاء ، والصفاء هنا انتفاءُ الاشتراك واللبس ، والدلالةُ على معنى واحد . ولا نعتقد أن الشوْب ، في هذه العبارة ، يعني العُجمة ؛ لأن العجمة من صفات الألفاظ والعبارات ، لا المعاني ؛ كما لا نعتقد أنه يعني الفلسفة ؛ لأن المرزوقي ميال إلى شعر المعاني .

٢ – عيار اللفظ

وثاني معايير المرزوقي متأثّر بتعريف القاضي الجرجاني للشعر ، وذلك إذ يقول : " إن الشّعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء (١١١) " . لكنّ المرزوقيّ يبدل العيار من التعريف ، ويجعل الاستعمال مكان الذكاء ، فيقول :

" وعيار اللفظ الطبع والرواية والاستعمال ، فما سلم مما يهجّنه عند العرض عليه فهو المختار ، وهذا في مفرداته وجملته مراعى ، لأن اللفظة إنما تُستكرم بانفرادها ، فإذا ضامّها ما لا يوافقها عادت الجملة هجيناً (١١٢) " .

ولا ريب في أن تعويل المرزوقي على الاستعمال ، في معرفة جزالة اللفظ وسلامته ، معيار سليم ؛ لأن الاستعمال هو مقياس حياة الألفاظ وصحة انتمائها إلى اللغة أو إلى طبقة خاصة منها ؛ وإن كانت بداية العبارة في كلام المرزوقي لا توضح علام يُعرضِ اللفظ : على الطبع أم على الرواية أم على الاستعمال ، أم على هذه جميعاً ؟ الأقرب إلى المنطق أن يُعرض على الطبع الذي هذبته الرواية وعرف الاستعمال أو تأثّره .

٣ – عيار الإصابة في الوصف

وثالث معايير المرزوقي عيار مبهم لولا عبارته الأخيرة ، وفيه يقول :

" وعيار الإصابة في الوصف الذكاء وحسن التمييز ، فما وجداه صادقاً في العُلوق [...] فذاك سيماء الإصابة فيه . ويُروى عن عمر ، رضي الله عنه ، أنه قال في زهير : كان لا يمدح الرجلَ إلاّ بما يكون في الرجال ؛ فتأمّل هذا الكلام

---

(١١١) الجرجاني ، **الوساطة** ، ص ١٥ .

(١١٢) **شرح ديوان الحماسة** ، ٩/١ .

فإن تفسيره ما ذكرناه (١١٣) ".

والمطلب الوحيد الذي نستنتجه من هذا الكلام هو أن يوافق الوصف طبيعة الأشياء ؛ فإذا وصف الشاعر رجلاً وصفه بما يكون في طبيعة الرجال ؛ وقد وجدنا هذا المعنى في ما أخذه الآمديّ على أبي تمام وفي ما ذكره الجرجانيّ من أغاليط الشعراء ؛ فقد أخذ الأول على أبي تمّام أنه جعل الدار المسكونة دِمنة ورسوماً ، وجعل التقريب والمرطى من عدْو الإبل وهما من عدْو الخيل ، وجعل الجوارح تشرب الدماء وهي في الواقع تأكل اللحم (١١٤) ، وأشياء من هذا القبيل ، كما أشار الثاني إلى أشباه تلك الأخطاء في المعنى والوصف (١١٥) .

٤ – عيار المقاربة في التشبيه

ورابع معاييره واضح لكنه غريب ، ومأخوذ ثلثه الأول من ابن طباطبا ، وثلثه الثاني من قدامة بن جعفر، وثلثه الثالث مما اتفق عليه كثير من البلاغيين ؛ فهو يقول :

" وعيار المقاربة في التشبيه الفطنة وحسن التقدير ؛ فأصدقه ما لا ينتقض عند العكس ، وأحسنه ما أُوقع بين شيئين اشتراكُهما في الصفات أكثر من انفرادهما ليبين وجه الشبه بلا كلفة ، إلاّ أن يكون المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبّه به وأملكها له ، لأنه حينئذ يدلّ على نفسه ويحميه من الغموض والالتباس (١١٦) " .

فأمامنا نوعان من التشبيه : الصادق والحسن ، ولا ندري إن كان المرزوقي يقصد هذا التمييز حقاً ، أم أنه أراد التنويع في التعبير لا أكثر . فأما فكرة التشبيه الصادق فهي مأخوذة من ابن طباطبا الذي يقول :" فأحسن التشبيهات ما إذا عُكس لم ينتقض (١١٧) " وقد أبدل المرزوقي كلمة أصدق من أحسن، لكن الحكم على التشبيه من طريق قلب طرفيه عملٌ آليّ ، في رأينا ، قد يؤدي إلى صور

---

(١١٣) **شرح ديوان الحماسة** ، الموضع نفسه .

(١١٤) الآمديّ ، **الموازنة** ، ١/ ٢١٦ ، ٢٣٨ ، ٢٥٥ .

(١١٥) ورد شيءٌ من ذلك في هذا الفصل، لكن القاضي الجرجاني ردّ على من أخذوا على المتنبي وصفه استسقاءَ الجوارح للدم، وزعمهم أن من عادتها أن تطلب الطعام (أدناه: القسم ٤، الفصل ٣).

(١١٦) **شرح ديوان الحماسة** ، ٩/١ .

(١١٧) أبن طباطبا ، **عيار الشعر** ، ص ١٧.

جديـــدة سخيفة وربما مضحكة ، وربما برئ من المعاني المقصودة منه ، وخســـر الأثـــر النفســـيّ المرجوّ فيه ، وأحال الجدّ هكماً والتهكّم جداً ، والمدح ذماً والذّم مدحـــاً . وســـيعرض عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هــــ) لعكس التشبيه هذا بشـــيء من التفصيل فيمدحه ، لكنه يستدرك أيضاً بأن قلب طرفي التشبيه يمتنع إذا قُصــد به " ضرب من المبالغة في إثبات الصفة للشيء والقصد إلى إيهامٍ في الناقص أنه كالزائد (١١٨)" .

أما اشتراك المشبّه به والمشبّه في أكثر الصفات ، فهو الفكرة المنقولة عن قدامــة بــن جعفــر الــذي يقول (١١٩) :" أحسن التشبيه ما وقع بين الشيئين اشــتراكُهما في الصــفات أكــثر من انفرادهما فيها ، حتى يُدني بهما إلى حال من الاتحـــاد ". لكـــن كلام قدامة متناقض ، وذلك لأنه يبدأ بالقول :" إنه من الأمور المعلومة أن الشيء لا يشبّه بنفسه ، ولا بغيره من كل الجهات ؛ إذ كان الشيئان ، إذا تشـــابها مـــن جميع الوجوه ، ولم يقع بينهما تغاير البتة ، اتحدا فصار الاثنان واحـــداً (١٢٠)" . فهـــو يرفض التوحيد بين طرفي التشبيه من ناحية، ويجده غاية التشبيه من ناحية أخرى. ومعلوم أن اشتراك طرفي التشبيه في جميع الصفات أو في أكـــثرها، يكون أكثر ما يكون في الأمور المتماثلة أو التي من جنس واحد، وذلك كتشبيه الابن من الناس والحيوان بأبيه في الصورة والعادات، وكتشبيه التوأم بأخيه الـــتوأم الحقيقـــيّ، والعين اليمنى باليسرى، وزوج النعال بالزوج الثاني، والردائين مصـــنوعين الصـــناعة نفســـها ومقطوعين من الثوب عينه، الخ. وحينئذ لا يكون للتشبيه أي قيمة بلاغية أو شعرية، بل يكون إقراراً مبتذلاً لواقع لا خيال فيه، وقد سمّاه عليّ بن عيسى الرمانيّ (ت ٣٨٦ هـــ) تشبيهَ الحقيقة، ومثّل عليه بنحو قولنا: هذا الدينار كهذا الدينار، فخذ أيّهما شئت؛ وفرّق بينه وبين تشبيه البلاغة (١٢١).

ففكرة المقاربة في التشبيه بعثت المرزوقي على دفع طرفي التشبيه إلى أدنى

---

(١١٨) الجرجاني، **أسرار البلاغة**، تحقيق هـ. ريتر، استانبول، ١٩٥٤، ص ١٨٧ وما بعدها .

(١١٩) ابن جعفر ، **نقد الشعر** ، ص ١٢٢.

(١٢٠) نفسه .

(١٢١) الرمّاني ، **النكت في إعجاز القرآن**، ضمن **ثلاث رسائل في إعجاز القرآن** ، تحقيق خلف الله أحمد وزغلول، القاهرة ١٩٧٦، ص ٨١ .

القرب وما يشبه المماثلة ، وهو منحى سيجد له معارضة غير معلنة عند بعض البلاغيين ، ولا سيما عبد القاهر الجرجاني (٤٧١ هـ) الذي يرى أنّ التباعد بين الشيئين في الجنس كلما كان أشدّ كانت التشبيهات إلى النفوس أعجب ، لأنّ " الشيء إذا ظهر من مكان لم يُعهد ظهوره منه [...] كانت صبابة النفوس به أكثر "؛ ويوحي الجرجاني أنّ ذلك التباعد يؤدي إلى التشخيص والتأنيس والجمع بين الأضداد (١٢٢). ومن ذلك تشبيه الإصابة في الحجّة وحسن تخليص الكلام بمعالجة الإبل الجربى بالهِناء (القطران) ، أو " بحزّ القصّاب اللحمَ وإعمالِه السكينَ في تقطيعه وتفريقه في قولهم : يضع الهِناءَ مواضعَ النُقْبِ ؛ ويصيب الحزَّ ؛ ويُطبق المفصلَ " ومنه قول المتنبي :

ذكرُ الفتى عمرُه الثاني وحاجتُهُ ما فاتَهُ ، وفُضولُ العيشِ أشغالُ

وقولهم : فلانٌ عاش حين مات (١٢٣) . لكن عبد القاهر الجرجاني يستدرك على اعتراض محتمل هو أن هذا التباعد يفضي إلى التعقيد والتعمية ويخالف ما عليه الناس إذ قالوا :" خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك "، فيردّ بأنه لم يُرِد " هذا الحد من الفكر والتعب " أي لم يرد التعقيد الذي يحوج السامع إلى طلب المعنى بالحيلة ، بسبب فساد ترتيب اللفظ ، بل أراد ذلك الضرب من المعاني التي تشبه " الجوهر في الصدف لا يبرز لك إلاّ أن تشقّه عنه " مثل قول المتنبي :" فإنّ المسكَ بعضُ دمِ الغزالِ " (١٢٤).

يبقى الجزء الثالث من العيار وهو أن يكون في التشبيه أشهر صفات المشبّه به ، وهو أمر نظريّ جداً يكاد تطبيقه يكون مستحيلاً ، فالشيء الواحد قد يشتهر بصفات متعددة كلها يستعمل للتشبيه ؛ كالسيف يتصف بالالتماع والبياض والحدة، فيشبّه به الوجه ، ويشبه به الوعد أو القول ، وتشبه به الأسنان المتلألئة . وكالبحر يتصف بكثرة المياه والاتساع والهياج والعمق ، فيشبّه به الجواد الكريم ، والفكر ، والغضب ، الخ. ولذلك بيّن قدامة بن جعفر أنّ " من أبواب التصرّف في التشبيه أن يكون الشعراء قد لزموا طريقاً واحداً في تشبيه شيء

---

(١٢٢) **أسرار البلاغة** ، ص ١١٦- ١١٨ .

(١٢٣) نفسه ، ص ١٢٠، ١٢١.

(١٢٤) نفسه ، ص ١٢٧- ١٢٩.

[illegible] الشعراء [illegible] بالبيض ، [illegible] بالكواكب [illegible] وربما [illegible]
الشعراء يأخذون في تشبيه شيء بشيء [...] من جهة ما ، فيأتي شاعر آخر بتشبيهه من جهة أخرى [...] مثال ذلك أن جلّ الشعراء يشبّهون الدرع بالغدير الذي تصفقه الرياح " لشكلها ، لكن سلامة بن جندل شبهها بولد الأرنب لأنه أراد اللين ، وشبهها بالشمس وراء جبل عَمَاية في نجد ، لأنه أراد البريق (١٢٥) .

٥ - عيار النظم

وخامس معايير المرزوقي مأخوذ أيضا من ابن طباطبا ، فهو يقول :

" وعيار التحام أجزاء النظم والتئامه على تخيّر من لذيذ الوزن : الطبعُ واللسان ؛ فما لم يتعثّر الطبع بأبنيته وعقوده ، ولم يتحبّس اللسان في فصوله ووصوله ، بل استمرّا فيه واستسهلاه ، بلا ملال ولا كلال ، فذاك يوشك أن تكون القصيدة منه كالبيت ، والبيت كالكلمة تسالماً لأجزائه وتقارناً [...] وإنما قلنا على تخيّر من لذيذ الوزن ؛ لأن لذيذ الوزن يطرب الطبع لإيقاعه ، ويمازجه بصفائه ، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه ؛ ولذلك قال حسّان :

تغَنَّ في كلِّ شِعرٍ أنتَ قائلهُ ... إنّ الغِناء لهذا الشعرِ مِضمارُ (١٢٦) "

وكلام ابن طباطبا الذي يبدو المرزوقيّ متأثّراً به هو :

" وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرِد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه (١٢٧)" .

فالمرزوقيّ يطلب ، إذن ، وحدة القصيدة في تأليفها ، ومعيار ذلك تماسك الأجزاء ؛ كما يطلب فصاحة الكلام ، ومعياره سلامة الأبنية والتراكيب وسهولة النطق بالكلام ؛ ويطلب أخيراً الطرب المتأتي عن موسيقى العروض ، موحياً أن الشعر مرتبط بالغناء (قارن أدناه : القسم ٣ الفصل ٥) . لكنه لا

---

(١٢٥) قارن قدامة بن جعفر ، **نقد الشعر**، ١٢٩ – ١٣٤ ، **وديوان سلامة بن جندل** ، صنعة محمد الأحول ، تحقيق فخري قباوة ، دار الباز ، مكة المكرمة ، القصيدة ٣ ، الأبيات : ٢٢، ٢٣ ،٤٠ .

(١٢٦) **شرح ديوان الحماسة** ، ١/١٠ .

(١٢٧) ابن طباطبا ، **عيار الشعر** ، ص ٢١ .

يوضّح معنى " لذيذ الوزن " هنا أيضاً ، ولا يعيّن الأوزان اللذيذة على ما سوف يفعله حازم القرطاجني حين يخصّ كل وزن بصفة مميزة .

٦ – عيار الاستعارة

وسادس معايير المرزوقي عِيال على عياره الرابع ، فهو يكتفي بردّ الاستعارة إلى أصل تشبيهيّ وبطلب إيقاع التناسب في ذلك الأصل . يقول :

" وعيار الاستعارة الذهنُ والفطنة ، وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب المشبّه والمشبّه به ، ثم يُكتفى فيه بالاسم المستعار ؛ لأنه المنقول عمّا كان له في الوضع إلى المستعار له (١٢٨) " .

أي أن على الشاعر أن يردّ الاستعارة إلى التشبيه ثم يطبق المعيار الرابع ، وهذا عمل بسيط في الظاهر ، معقّد جداً في الحقيقة ، قد لا يتوافق مع العمل الشعري العربيّ الملتزم للوزن والقافية ؛ وهو يعني أن على الشاعر أن يأتي بالاستعارة ثم يردّها إلى التشبيه ، فيدرسه دراسة متأنية ، فإذا وجد طرفيه متناسبين أقرّ الاستعارة وإلاّ تركها . فهو مطالب بأن يخرج من التجربة الشعرية ليدخل في تمرين بلاغيّ شكلي ، حتى إذا انتهى من ذلك ، عاد إلى ما هو بسبيله من التأليف الشعريّ . وهذا الموقف يتجاهل الأثر النفسيّ للفظ والصورة ، أي ما عبّر القاضي الجرجانيّ عنه بقوله :" فإنّ روعة اللفظ تسبق بك إلى الحكم " وقوله : " والشعر لا يحبّب إلى النفوس بالنظر والمحاجّة [...] وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة (١٢٩) ". كما أن الاستعارة قد تكون جميلة فإذا رُدّت إلى التشبيه قبحت ، وشبه ذلك ما قال به فخر الدين الرازي (ت ٦٠٦ هـ) إذ أكّد أن المشابهة إذا قويت " بين الشيئين كان التصريح قبيحاً ؛ وذلك نحو النور إذا استعير للعلم والإيمان ، أو الظلمة إذا استعيرت للجهل [...] فلا يحسن أن تقول العلم كالنور ، والجهل كأنه ظلمة (١٣٠)" . وشيء آخر هو أن المعيار يوضع للناقد لا للشاعر ، وهنا يبدو الكلام توجيهاً للشاعر من أجل تحسين عمله الشعريّ ؛ فهو ، إذن ، ليس معياراً بل نصيحة . وأخيراً ، فإن هذه النصيحة لا تُعنى بتوافق الصورة

---

(١٢٨) **شرح ديوان الحماسة** ، ١/١٠، ١١ .

(١٢٩) الجرجاني ، **الوساطة** ، ص ٢٥، ١٠٠ .

(١٣٠) الرازي ، **نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز** ، ص ٢٤٦ .

مع الوزن المستعمل ؛ إذ ربما جاءت الاستعارة التي فرضها الأصل التشبيهيّ غير موافقة لزنة العروض ، وهذا سيفرض على الشاعر إما أن يترك العروض إلى غيره ، أو أن يترك الصورة !

٧ – عيار المشاكلة

وسابع معايير المرزوقي متأثر ، على ما يبدو ، بآراء الجاحظ والقاضي الجرجاني ؛ فهو يقول :

" وعيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية ، طول الدربة ودوام الدراسة ؛ فإذا حكما بحسن التباس بعضها ببعض ، لا جفاء في خلالها ولا نُبوّ ، ولا زيادة فيها ولا قصور ، وكان اللفظ مقسوماً على رتب المعاني : قد جعل الأخص للأخص ، والأخسّ للأخسّ ، فهو البريء من العيب .

وأما القافية فيجب أن تكون كالموعود المنتظر ، يتشوّفها المعنى بحقه واللفظ بقسطه ، وإلاّ كانت قلقة في مقرّها ، مجتلبة لمستغنٍ عنها (١٣١) ".

والواقع أنّ القاضي الجرجاني (ت ٣٩٢ هـ) يرى أنّ مما يُدرَك به الوجهُ الغامض من الشعر الرواية والدراية ، وملاك ذلك صحة الطبع وإدمان الرياضة (١٣٢) .

أما الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) فيطلب ، في ما تبناه من الصحيفة الهندية الآنفة الذكر ، أن يكون الاسم طبقاً للمعنى ، لا فاضلاً ولا مقصراً (أنظر أعلاه: ص ٨٢) . والأهمّ من ذلك أنه يقول في كتاب **الحيوان** : " لكل ضرب من الحديث ضرب من اللفظ ، ولكل نوع من المعاني نوع من الأسماء : فالسخيف للسخيف ، والخفيف للخفيف ، والجزل للجزل " ، مؤكداً أن سخيف الألفاظ مُشاكِل لسخيف المعاني ، لكنه لا ينفي الحاجة إلى السخيف في بعض المواضع (١٣٣) .

فأثر الرجلين واضح ويكاد يكون مؤكداً ؛ لكنّ موقف المرزوقي هذا

---

(١٣١) **شرح ديوان الحماسة** ، ١/١١ .

(١٣٢) أنظر الجرجاني ، **الوساطة** ، ٤١٣ ، وقارن أدناه : القسم ٢ الفصل ٣ .

(١٣٣) أنظر الجاحظ ، **البيان والتبيين** ، ١/٩٢-٩٣، **والحيوان** ، ٣/ ٣٩ ، وقارن بكار ، **قضايا في النقد والشعر** ، ص ٣٠ .

يعني بكل بساطة أنه يتبنى ما سماه بعض البلاغيين المساواة ، وما ساقه ابن وهب الكاتب (ت بعد ٣٣٥ هـ) ، في أثناء ذكره لتعريف البلاغة على لسان بعضهم ، إذ قال : " هي أن يتساوى فيها اللفظ والمعنى ، فلا يكون " أحدهما أسبق من الآخر إلى القلب (١٣٤) . ومفهوم المساواة هذا مفهوم مبهم عجز البلاغيّون عن توضيحه ، ولعل أولهم في ذلك العسكريّ (ت ٣٩٥ هـ) الذي جعل تعريفه للمصطلح المذكور أن " تكون المعاني بقدر الألفاظ ، والألفاظ بقدر المعاني لا يزيد بعضها على بعض ، وهو المذهب المتوسّط بين الإيجاز والإطناب (١٣٥) " وضرب على ذلك الأمثال الشعرية والنثرية ، من غير أي توضيح أو تعليل ، ومن غير بيان الفرق بين المساواة والإيجاز . ولا نستطيع فهم المساواة إلا أنها الكلام العلمي التقريري ، الذي لا يخرج معناه عن مقدار لفظه ، ولا يؤدي إلى شيء من المجاز أو من معنى المعنى ، وفق مصطلح عبد القاهر الجرجاني ، أو مما سنسميه التحميل (أنظر أدناه : ص ٢٥١) ، أو من التخييل أو الرمز أو الإيحاء . وهو ، على الأقل ، ينفي التكرار والتطويل اللذين دافع الإمام فخر الدين الرازي عن وجودهما في القرآن الكريم (١٣٦) .

كما أن تقسيم الألفاظ إلى طبقات أمر لا يستقيم ، لأننا لا نستطيع ذمّ المقابح ، مثلاً ، بألفاظ قبيحة أو سخيفة ، وإلاّ اتهم الشعر المقول فيهما بالسخف أيضا ؛ والمتنبي ، حين هجا كافوراً الإخشيديّ ، هجاه بألفاظ جزلة وصور رائعة ، حتى إذا أسفّ في هجاء ضَبّة بن يزيد العتبيّ فاستعمل سخيف اللفظ ، هبط شعره أيّما هبوط ، وبدا شاتماً لا شاعراً ، خصوصاً في مطلع القصيدة . وإذا نقلنا هذا الموضوع إلى ميدان العلم والدين وجدنا العالِم يتحدّث عن الحشرات مثلاً بأرصن لغة ، وأنّ القرآن الكريم قد ضرب مثلاً بالذبابة ، فلم يضره ذلك شيئاً ، وبقي على مستواه الراقي في التعبير . على أن الجاحظ كان يريد ، في كلامه على السخيف والخفيف من الألفاظ ، صدقَ المحاكاة في نقل أحاديث الناس

---

(١٣٤) ابن وهب ، **البرهان في وجوه البيان** ، ص ١٦٣

(١٣٥) العسكري ، **كتاب الصناعتين** ، تحقيق البجاوي وإبراهيم ، المكتبة العصرية ، صيدا ، ١٩٨٦، ص ١٧٩ .

(١٣٦) أنظر الرازي ، **نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز** ، ص ٣٨٨ .

وحوارالهم ، أي يريد وصـــفَ الأمور على حقيقتها ، بحيث لا يُستعمل الإعــراب في المزاح ، ولا يبدل اللفظ السخيف الذي في الحديث بكلام جزل ، وإن كـــان الجاحظ قد بالغ بعض الشـــيء فطلب ذكر الألفاظ الجنسية الفاحشة ، وهكّم بمن يتورّع عن ذلك (١٣٧) .

وإشارة المرزوقي إلى وجوب أن تكون القافية موعودةً منتظرة تعـني أنّ القافية ينبغي أن تكون معروفة قبل النطق بها ، أي قبل سماع المتلقّي لهـا ؛ وهـذا يذكرنا بمفهوم التوشيح عند قدامة من جعفر ، والتبييت عند أبي هلال العسـكريّ (ت ٣٩٥ هـ) والإرصاد عند ابن الأثير (ت ٦٣٧ هـ) (١٣٨) ؛ فإن لم تكـن القافية معروفة سلفاً جاءت قلقة ، في اعتقاد المرزوقي ؛ أي أن القافية المفاجئة غـير مقبولة في الشعر . وإذا صح فهمنا لكلام الرجل فإن من شأن هذا المعيار أن يسقط كثيراً من روائع الأبيات الشعرية ، وأن يُدرج بين القوافي القلقة مثل قول دعبـل الخـزاعي :

لا تَعجبي يا سَلْمَ مِنْ رجُلٍ   ضحِكَ المشيبُ برأسهِ فبكى

لأنّ أحداً لا يتوقّع هذا البكاء بعد ضَحك الشيب ، كما لا يتوقع قافية " تعـدو " في قول المتنبي :

صِيامٌ بأبواب القِباب جيادُهمْ   وأشخاصُها في قلبِ خائفِهمْ تعدو

كما أن من شأنه أنَ يبطل عَنصر المفاجأة والدهشة في الشعر .

مهما يكن الوجـه ، فإن المـرزوقي ينتهي إلى التوكيد بأن التزام كـلِ " هذه الخصال " - ويعني القواعد على الأرجح - يجعل الشاعر مُفلِقـاً ومقدَّمـاً ومُحْسناً ، وإلاّ هبطت رتبته بقدر تخليه عنها (أعلاه).

فمعاييره تقوم على اختيار المعنى الخالص البعيد من الإغراب ، وعلـى الأخذ من التراث العربيّ المتعارف عليه ، الذي يقاس عليه اللفظ فيعرف إن كـان سليماً أم لا ، وعلى نظرية النظم التي تستند إلى التأليف لا المفردات بذاتها ، وعلـى مفهوم التناسب بين الألفاظ والمعاني ، وبين الأوصاف والموصوفات ، بما لا يتناقض مع الطبيعة والعرف ، وعلى نظرية الفصاحـة وموسـيقى العـروض ووحـدة

---

(١٣٧) الجاحظ ، **الحيوان** ، ٣ /٣٩ -٤٠ .

(١٣٨) راجع كتابنا: **نظريات الشعر** ، ١/ ٤٣، ٤٧ .

القصيدة ، وعلى مفهوم الطبقات اللفظية النابعة ، على ما يبدو ، من التقسيم الطبقي الاجتماعي في العصر العباسيّ وقبله . وكل ذلك من المفاهيم النقدية المتعارف على كثير منها في زمانه ؛ ولذلك وجدناه يزعم أن " هذا إجماع مأخوذ به ومتّبعٌ نهجه حتى الآن (١٣٩) " .

لكنّ كثيراً من معاييره يقوم على مذهب الصناعة غير العفوية ؛ ولا غرو فهو معجب بأبي تمام ؛ كما أنّ من معاييره ما يبدو موجهاً إلى الناقد ، ومنها ما يبدو موجهاً إلى الشاعر ، مع أن المتعارف عليه أن المعايير تكون نقدية لا إبداعية ، إلاّ إذا كان المرزوقي يريد تلك المرحلة الوسيطة التي تفصل بين الصيغة الأوّلية والصيغة النهائية للقصيدة ، حين يستحيل الشاعر أشبه بالناقد لشعره ، يعيد النظر فيه وينقّحه .

وينبغي أن نلحظ أن المعايير الأساسية ، عنده ، وهي العقل والفهم والذكاء والتمييز والدربة وغيرها ، إنما يراد بها الدلالة على عمل الناقد العقلي واعتماده أحياناً على الطبع أو الذوق ، وهي تبدو جانبية قال بها كثير من النقاد القدماء قبله ، حينما أعوزهم الحيلة إلى اكتشاف المعايير النقدية الدقيقة ، على حين تبدو الطرق التي ينصح بها هي المعايير العملية .

ويلفتنا أخيراً إهمال القاضي الجرجاني والمرزوقي معاً موضوع الأغراض الشعرية التي قال بها الآمديّ في **موازنته** ، وهذا قد يدلّ على أمرين : الأول أن المرزوقي قد عوّل على القاضي الجرجاني أكثر من تعويله على الآمديّ ، والثاني أن العمود عند هذين يعمّ الشعر كله بمعزل عن أغراضه ، أي أنه قواعد ومعايير للشعرية لا للمواضيع الشعرية .

رأي الأردستاني

وفي زمن المرزوقي ، أطلّ بلاغيّ قليل الشهرة ، هو محمد بن أحمد الأردستاني (ت ٤٢٤ هـ) الذي ينسب إليه كتاب **لُمَع الصناعة** . وهو في كتابه هذا الذي لم يصلنا ، بل نقل محمد بن حيدر البغدادي (ت ٥١٧ هـ) منه نصاً

---

(١٣٩) **شرح ديوان الحماسة** ، ص ١١ .

يطابق كلام القاضي الجرجاني في عمود الشعر ، مع شيء من التعديل ، يطلب التسديد في التشبيه بدل المقاربة فيه (١٤٠) ، على ما قال به الجرجاني ؛ فكأنه يطلب الإصابة في التشبيه والوصف معاً ؛ وهذا يذكّرنا بقدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ) حين تكلم في نعت الوصف فبدا وكأنه يتكلم على التشبيه ، ذاهباً إلى أنّ أحسن الشعراء " وصفاً من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركّب منها ، ثم بأظهرها وأولاها حتى يحكيه بشعره " و" أحسن التشبيه هو ما وقع بين الشيئين اشتراكُهما في الصفات أكثر من انفرادهما " على ما سبق ذكره (١٤١) . وكأن الوصف تعويل على أوصاف الشيء ولا سيما أظهرها فيه ، والتشبيه مقارنة بين هذه الصفات نفسها إذا اشترك فيها موصوفان .

كما يترك الأردستاني قول الجرجاني " ولمن بدَهَ فأَغْزَر " وكأنّه كالمرزوقي، لا يهتم للبديهة والارتجال، بل إنه ليعقّب على ما أخذه من القاضي الجرجاني بالحديث عن أصحاب مذهب التعمّل من الجاهليين والإسلاميين، مثل زهير والأعشى والحطيئة والخنساء، وأبي صخر الهذليّ وعديّ بن الرقاع ، موحياً أن ذلك التعمّل يرصّن الشعر ويحسّنه ، ويدلّ على المعرفة والتجويد . ويكتفي بهؤلاء مستشهداً بأشعار متعددة لهم ولغيرهم (١٤٢) ، من غير ذكر أحد من أصحاب الشعر العفوي أو الطبْعيّ ، فنكاد نتيقّن أنه من مؤيدي مذهب الصنعة ، وأنه قريب من هوى المرزوقي . على أن حكمنا على هذا الموقف يبقى احتمالياً ، لأننا نعوّل على مقطع أو مقاطع من كتاب ضائع لا نعرف مقدار الدقة في النقل عنه .

رأي الصنعانيّ

أما عباس بن عليّ الصنعاني ، وهو يمني ، كما يوضح اسمه وسيرته ، ومن أهل القرن السادس الهجريّ ، فينقل في **الرسالة العسجدية في المعاني المؤيدية** نظرية القاضي الجرجاني بصورة حرفية أمينة ، لكنه ، خلافاً للأردستاني ، يستشهد

---

(١٤٠) أنظر محمد بن حيدر البغدادي ، **قانون البلاغة في نقد الشعر والنثر** ، تحقيق محسن عجيل ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ١٩٨١، ص ٨١ .

(١٤١) قدامة بن جعفر ، **نقد الشعر** ، ص ١٢٢، ١٣٤ .

(١٤٢) أنظر **قانون البلاغة** ، ص ٨١- ٨٣ .

على الشعر السهل العفويّ ببيتي كثيّر عزة المشهورين :

وَلَمّا قضينا مِنْ مِنى كلَّ مَنْسكٍ ومسّحَ بالأركان مَنْ هو ماسِحُ
أخَذْنا بأطراف الأحاديثِ بيْنَنا وسالتْ بأعناقِ المَطِيِّ الأباطحُ

واصفاً هذا الشعر بحسن الديباجة والعذوبة والسلامة والبعد عن التعمّل (١٤٣) . وكأنه أراد أن يقدّم شاهداً غير الشاهد الذي قدّمه القاضي الجرجانيّ من شعر الصِّمة القشيري ، لكنه مواز له ، وصادر عن شاعر غزل ؛ وشعر الغزل هو مثال الشعر العموديّ عند القاضي الجرجانيّ . ومعروف أن بيتي كثيّر هذين مما عدّه ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) حَسنَ اللفظ حلواً ؛ فألفاظه " أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع " لكنه لا فائدة في معناه (١٤٤) . وهذا يشبه وصف القاضي الجرجاني لشعر الصِّمة القشيريّ بفراغ الألفاظ . كما أطنب عبد القاهر الجرجانيّ في مدحهما ، فهما ، عنده ، من " الأشعار التي أثنوا عليها من جهة الألفاظ ، ووصفوها بالسلاسة ، ونسبوها إلى الدماثة " معللاً ذلك بحسن موقع الاستعارة ، وحسن الترتيب (أي النظم) والبيان ، والسلامة من الحشو والتقصير (١٤٥) . أي أنّ في موقف الصنعاني عودة إلى العمود البدويّ ، أو الشبيه بالبدوي ، وتصدٍّ للعمود الصناعيّ الذي قال به المرزوقي ومن تبعه أو شابهه ، ويدلّ على استمرار الصراع بين مذهب العفوية ومذهب التعمّل في الشعر.

وكيما يسند الصنعاني رأيه ويقوّيه يشير إلى أن " هذا النوع من الفصاحة موجود في القرآن الكريم من أوله إلى آخره (١٤٦) " .

رأي ابن رشد

والطريف أنّ ابن رشد (ت ٥٩٥ هـ) الذي كان ممن داروا في الدائرة الأرسطية ، قد أشار أيضاً إلى عمود الشعر من غير أن يُبيِّن إن كان يقصد عمود

---

(١٤٣) أنظر الصنعاني ، **الرسالة العسجدية في المعاني المؤيّدية** ، تحقيق وإعداد عبد المجيد الشرفيّ ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، تونس ، ١٩٧٦ ، ص ١٥٨- ١٦٠.

(١٤٤) أنظر ابن قتيبة ، **الشعر والشعراء** ، ص ١٣ .

(١٤٥) أنظر الجرجاني ، **أسرار البلاغة** ، ص ٢٠- ٢٣ .

(١٤٦) الصنعاني ، **الرسالة العسجدية** ، ص ١٦٠ .

الشعر العربيّ أو عمود الشعر العام . فهو يرى أن مزج المحاكيات الشعرية بأشياء من خارج القول الشعريّ أو عمود الشعر ، وكأنها وقعت اتفاقاً ، عمل معجب لأنّ ما يقع في الاتفاق معجب .كما أنه يطلب أن يكون أول أجزاء العمل في المديح إحصاء المعاني الشريفة التي يكون بها التخييل ، والتي تكسى من بعد لحناً ووزناً ملائمين (١٤٧) . فعمود الشعر يعني عنده ، على ما يبدو ، القول الشعريّ ، لكنّ ذكره للمعاني الشريفة لا يدلّ بالضرورة على عمود الشعر ، بل على أنه أخذ ذلك من أرسطو في حديثه عن المأساة . ثم إن إدخال ابن رشد لعنصر اللحن يدلّ على أنه يتحدّث عن الشعر اليونانيّ ؛ ولا عجب ، فهو يقول ذلك ضمن تلخيصه **لكتاب أرسطو في الشعر** ، فيخلط بين المفاهيم اليونانية والمفاهيم العربية بصورة لا تخلو من اضطراب .

النتيجة

وفي النهاية ، فإن مفهوم عمود الشعر العربيّ قد سار في اتجاهين : اتجاه يلتزم أسلوب الشعراء القدماء والأعراب ، ويُعدّ أساساً للكلاسيكية العربية المحافظة ، وآخر يلتزم أسلوب القدماء ومقاييسهم لكنه يبتعد عن البداوة وينفتح على المحدثين وعلى الفكر الدخيل ، ويُعد أساساً للكلاسيكية العربية المحدثة في العصر العباسيّ ، إذا جاز القول ؛ علماً بأن واضع قواعد الاتجاه الأول ، أي القاضي الجرجاني ، لم يبخس المحدثين حقهم ، بل كاد ينحاز إليهم داعياً إلى التناسب بين الشعر والعصر والبيئة ، وكاد يُحِلّ رشاقة اللفظ محلّ الجزالة . فلا ينبغي أن نظن ، إذن ، أن المقصود بعمود البداوة الذي دعا إليه هو الحوشية وغرابة الألفاظ ، ولا وصف البيد وما فيها ، بل هو عفوية البدويّ في التعبير وبُعده من التفلسف ، وقربه من الارتجال والبديهة ؛ خلافاً للاتجاه الآخر الذي يعوّل على شعر المعاني والتفلسف ، ويتجاهل البداهة والارتجال . أي أن الاتجاه الأول يُعدّ امتداداً لمذهب العفوية في الشعر القديم الذي قد يكون من رواده عنترة وعمرو بن كلثوم والحارث بن حلّزة ، وأن الاتجاه الثاني امتداد لمذهب الصنعة الذي قد يكون

(١٤٧) أنظر كتابنا: **نظريات الشعر** ، ١/ ١٠٣، ١٣١ ، عن **تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر** .

من رواده زهير بن أبي سُلمى وطُفيل الغَنَوي والحُطيئة ، ولا سيما أن بعض شعراء المذهب الثاني هم من أصحاب المعاني ، وكذلك أبو تمام الذي أسست على شعره ، في ما يبدو ، نظرية عمود الشعر في اتجاهها الثاني ، وإن كان هذا الاتجاه قد استفاد من الاتجاه الأول استفادة ظاهرة جداً ، كما استفاد من تطوّر المفاهيم النقدية العربية حتى أيام المرزوقي ، حتى وجدنا هذا الناقد يرث ابن طباطبا والقاضي الجرجاني ، وذلك أكبر إرثه ، ثم أتته مواريث بعيدة من الجاحظ وقدامة ابن جعفر وغيرهما . على أن القاضي الجرجاني نفسه كان وارث الآمدي فانتقل الإرث منه إلى سائر من تكلم في عمود الشعر ، باستثناء الدائرين في الدائرة الأرسطية ، وربما ابن خلدون .

الفصل الثالث

النظريات الخارجة على عمود الشعر العربي

لم تثبت نظرية عمود الشعر العربي ولا مفهوم الفحولـــة أمـــام التطـــور الاجتماعي والتغييرات السياسية في الدولة الإسلامية . ليس لأن الوزن والقافية كانا قيدين سعى الناس إلى التخفّف منهما ما استطاعوا ، على ما قدّمنا في الجـــزء الأول من هذا الكتاب ، فليس هذان شرطين أساسيين للفحولة أو لعمـــود الشـــعر، وإن كانا من المسلّمات التي استبطنها من قالوا بذلك المفهوم ومن أقاموا تلك النظريـة ، بل لأن الحياة الاجتماعية تأثرت بالخلل السياسي في أواسط العصر العباسـي ، ولأن ذلك الخلل مهّد ثم أدّى إلى تغيّر السلطة السياسية وهويتها ، أو أدّى على الأقل إلى تداخل السلطات السياسية وتنازعها وتعدد قومياتها ، فأفضى الأمر ، في ما أفضى ، إلى ضعف المُثُل العربية الأدبية ، ومنها ذلك المفهوم وتلك النظرية . بل ربما صـــحّ الزعم أن بروز المفهوم والنظرية المشار إليهما كان دفاعاً عن آخر معاقلهما ، وكأن تسجيل النظرية يعني اقتراب نهايتها ؛ فقد بدأ مفهوم الفحولة يتبلـــــور في القـــرن الهجري الثاني على الأرجح ، وترسخ في الثلث الأول من القرن الثالث، ثم بـــدأت حرمته تنتهك علناً في النصف الأول من القرن الرابع ، أو في بداية النصف الثـــاني منه على الأبعد ، في ما قرأناه من رأي أبي الفرج الإصفـــهاني (ت ٣٥٦ أو ٣٦١ هـــ) في شعر ابن المعتز (أنظر أعلاه: ص ٢٣، ٣٦) ؛ كما أن الاتجـــاه المحـــافظ لنظرية عمود الشعر قد ظهر في الربع الأول من القرن الهجري الرابـــــع ، وظـــهر الاتجاه الثاني المحدث في الربع الأول من الخامس ، أو قبله ، ثم أصبحت النظرية شبه منسية في القرون اللاحقة ، لا يأتي الكلام عليها إلا نقلاً عن القاضي الجرجـــاني أو محاولة لاستعارة مصطلح عربيّ للنظرية الأرسطية في الشعر .

والحق أنّ الأدب بدأ يهتم للطبقات الشعبية منذ القرن الهجريّ الثـــاني، أي بعد انقضاء عصر الاستشهاد اللغوي؛ على ما نلحظه في كتب الأمثـــال والأيـــام وأولها كتاب **أمثال العرب** للمفضّل الضبّي (ت نحو ١٦٨ هـــ)، وكتاب **أيـــام العرب** لأبي عبيدة مَعْمَر بن المثنى (ت ٢٠٩ هـــ)، ثم في مثل مؤلفـــات الجـــاحظ

وأبي الفرج الإصفهاني؛ وبدأنا نشعر بحضور قوي لغير العرب. كما راجت السير الشعبية، ولا سيما سيرة عنترة التي يقدرون تاريخ ظهورها بما بين القرنين الرابع والسادس الهجريين ، وفيها كثير من الشعر البسيط القريب من العامية، وقليل من الشعر الراقي الملتزم بعمود الشعر. والأهم من ذلك أن العبد الأسود غدا رمزاً قومياً للبطولة، وكأنّ في ذلك انقلاباً على القيم الاجتماعية السائدة واسترداداً لاعتبار المستعبدين آنذاك. ولا يستبعد أن تكون أسطورة عنترة تعبيراً عن ثورة زنجية باطنية ظهرت بعد خمود ثورة الزنج العلنية سنة ٢٧٠ هـ. وصحيح أننا قدّرنا في كتابنا: **شعر عنترة، دراسة تطبيقية على نظريات الشك في شعر الجاهلية**، أن يكون الشريف الرضيّ (ت ٤٠٦ هـ) أو غيره من كبار الشعراء قد أسهم إسهاماً فعالاً في سيرة عنترة (ولنلحظ أن الشريف الرضيّ قد ولد سنة ٣٥٩ هـ، أي بعد دخول الزنج إلى البصرة بسنتين ، وأنه كان في السادسة عشرة من عمره وقت إطفاء ثورتهم، وأنّ زعيم الزنج عليّ بن محمد كان يدّعي النسب العلويّ) ، لكننا لا نستبعد مع ذلك أن يكون لبعض الزنج يد في إنتاج تلك السيرة لما فيها من تعظيم للعبد عنترة، ومن فخر بتحرره بفضل قوته، ومن تصوير لتنكر عبلة، رمز السيادة العربية ، له . ولنلحظ بعض فخر عنترة في السيرة . إنه يقول :

ما زلتُ مرتقياً إلى العلياءِ ... حتى بلغتُ إلى ذُرى الجوزاءِ

[.................... ... .]

ما ساءَني لوني وإسمُ زَبيبةٍ ... إذْ قصّرَتْ عَنْ هِمّتي أعدائي

فلئنْ بقيتُ لأَصنعَنّ عجائباً ... ولأُبكِمَنَّ بلاغةَ الفُصحاءِ

إنه يبالغ في الفخر بالمجد فوق ما يفاخر به السادة الأقحاح ، موحياً أن تفوقه على أعدائه يبطل ما يمكن أن يلحقه به لونه واسم أمه من إساءة ؛ ثم يتوعّد الفصحاء ، وهم عادة العرب الأقحاح ولا سيما أهل البادية ، بأن يخرسهم . صحيح أنه قد فاخر في بعض شعره المرويّ قبل السيرة بأبيه العبسيّ وأمه الحبشية ، إذ قال يصف فرسه (١) :

يقدِّمُهُ فتىً من آلِ عبسٍ ... أبوهُ ، وأمُّهُ من آلِ حامِ

---

(١) **ديوانه**، تحقيق مولوي، ص ٢٤٥، وقارن، نفسه ، ٣٢٦ ، ونفسه ، ط. دار صادر، ص ٣٦.

لكنّ ذلك لا يتوافق مع فخره في مكان آخر بنسبه العبسيّ وبسيفه (٢) . وهو في شعر السيرة هذا يتعالى ، على كل حال ، على العرب جميعاً ، وينفي ما قد ينسب إلى لونه خاصة من عار ، بل يباهي بكونه عبداً فيقول :

أنا العبدُ الذي خُبِّرتَ عنهُ وقد عاينْتَني فَدَعِ السَّماعا

وذلك موقف متطور ذو دلالات هامة ؛ فعنترة لم يذكر عبوديته من قبل قط إلا في قصيدة فائية مشكوك في نسبتها إليه ، مرجّحة نسبتها إلى سُحيم عبد بني الحسحاس (٣) ، وفيها تذلّل كبير ؛ أمّا هنا فيذكر العبودية مفاخراً متعالياً وكأن العبودية لم تعد عيباً ولا تدلّ على دنوّ المنزلة الاجتماعية . إنما كلام عبد ثائر ، لعله رمز للزنج الثائرين على سادتهم .

على أن الناس لم يكونوا يجرؤون قبل بشار بن برد (ت ١٦٨ هـ) على تجاوز العَروض التقليدية ، وإذا بهذا الشاعر الذي تحدّى العرب والدينَ الإسلاميّ حتى رمي بالزندقة ، يتحدى أيضاً مُثُل العرب الشعرية فيخرج عن العروض التقليدية إلى الرباعيات والمزدوجات والمسمطات . أما أبو نواس (١٣٩- بعد ١٩٨ هـ؟) فكانت ثورته على التقاليد الشعرية العربية كلامية بحتة ، ولا سيما حين سخر من الوقوف على الأطلال ومن بكاء الحبيبات ، على أنه لم يخرج على عمود الشعر العربي إلا قليلاً ، وإن خالف التعاليم الإسلامية . وقد رأينا ، في فصل الفحولة ، كيف خرج أبو الشمقمق (ت ٢٠٠ هـ) ، وهو مولى خراسانيّ ، عن التقاليد الشعرية العربية وأكثر من الهزل ووقع في بعضِ اللحن (أنظر أعلاه: ص ١٩، ٢٠) . ويوحي ما تحدثنا فيه عن أبي العتاهية (ت ٢١٠- ٢١٣ هـ) في فصل عمود الشعر، وما سنتحدث به عنه في قسم المصطلحات والمفاهيم النفسية أدناه ، أن هذا الشاعر قام بثورة شعرية فعلية فكان رائداً للمنحى الشعبي للشعر، إذ حاول أن يجعله تراثاً عاماً يشارك فيه العامة الخاصة ، ويتشابه فيه كلام الطبقات الأدبية العليا مع كلام السوقة ، غير مهتم لا بشرف المعنى ولا بجزالة اللفظ ؛ أي أنه انتهك حُرمة ما يسمى باللغة الشعرية أو بعمود الشعر .

---

(٢) **ديوانه** ، تحقيق مولوي ، ص ٢٤٨.

(٣) أنظر كتابنا : **شعر عنترة**، ص ١٠١- ١٠٦.

أما في الأندلس فإن بُعد العرب هناك عن الخلافة الإسلامية في المشرق واحتكاكهم بالحضارة الغربية في إسبانيا وما جاورها، ربما خفف من قداسة المُثل الشعرية العربية ، ومال بالشعراء إلى تطوير الشعر ، فكان مفتتح ذلك شعر الموشحات في القرن الرابع الهجري أيضاً.

ومما أثر في تطوير الشعر والخروج على عموده ، تطور الحياة الاجتماعية وغلبة الحضرية على البداوة ، وغلبة الحديث على القديم ، بعد أن صار لأهل المدن شخصية اجتماعية مستقلة ، فتحرروا أو كادوا يتحررون من ترددهم بين الانتماء إلى الماضي وإلى الصحراء ، وبين انتسابهم إلى الحاضر وإلى الحاضرة ؛ وصار النقّاد يفاخرون بلين اللفظ وسهولته ، ويصفونه بالرشاقة ، بإزاء جزالة القدماء وغرابة ألفاظ البدو التي وصفوها ، من غير تردد ، بالوحشية أو الحوشية (أنظر أدناه: القسم ٤ الفصلان ٣ و ٧) .

ومن أبرز مظاهر التطور الاجتماعي تطوّر النظرية الموسيقية والغناء المتقن ؛ فخلافاً لرأي مرجليوث في الانتقال من الرقص إلى الموسيقى ثم إلى الشعر ، وفي ربط تطور الشعر بالتطور الموسيقي عند الشعوب ، نجد أن الموسيقى أثّرت في الشعر العربي في اتجاهين:

الأول : تقصير القصيدة المغناة ، والاكتفاء من القصائد الطوال بأبيات قليلة مختارة للغناء ، وربما اقتصر الأمر في ذلك على بيت واحد أو بيتين ، وهو ما تبيّنه قراءة كتاب **الأغاني** لأبي الفرج الإصفهاني .

والثاني : هو التصرف بالأوزان العروضية لتُناسبَ الألحان ، واختيار القصير منها ومحاولة تفكيكها ، بجعل تفاعيلها قليلة أو مقسمة أو محددة ، وذلك ما تبيّنه الرباعيات والمسمطات والمزدوجات ، وبصورة أبلغ الموشحات.

فبدل أن تكون الموسيقى عاملاً على إنشاء الأوزان الطوال والقصائد الضخمة ، إذا هي تعمل على تقصير القصائد والأوزان وتبسيطها بما يسهل الغناء بها . وملاحظه مرجليوث نفسه في أن بعض الأوزان الشعرية العربية توحي بالرقص أو بالموسيقى أو بكليهما ، وإلماحه إلى أنها نشأت في العصر الأموي ، أمر مبهم لا يستقيم . نعم إنّ للشعر العربي موسيقى إنشادية (إلقائية) بسيطة ، لكن ليست له موسيقى ذاتية غنائية ولا راقصة . وقد بينا في كتابنا : **قراءة جديدة**

لقضية الشك في أدب الجاهلية ، أنّ دعوى مرجليوث إذا استطردنا فيها تفضي إلى نتائج خطيرة هي أنّ الموالي ينبغي أن يكونوا أكبر شعراء العربية ، وألاّ يكون للعرب شعر متقدم ، وأن تكون الأوزان العروضية - لا عِلم العروض - قد ظهرت في العصر العباسي ، على اعتبار أن الموسيقى والغناء نهضا وتطورا على يد الموالي ووضعت القوانين الموسيقية في العصر العباسي ؛ وهذا مناف للواقع . ولذلك قدّرنا أن العرب عوّضوا بموسيقى العروض وكمالها من موسيقى الغناء (٤) . المهم عندنا أنّ الموسيقى المتقنة أدت إلى الخروج على عمود الشعر ، ولم يكن يهم أصحابها أن يكون الشعراء المغنى لهم من الفحول أو من غيرهم ، بل ربما غُنيَ لشعراء لا مكانة لهم ولا شهرة .

نشوء الزجل في الأندلس

ولعل أخطر ما قاد إليه هذا التغير السياسي والاجتماعي ، وذلك التطور الفني ، نشوءُ الزجل في الأندلس ؛ فكان هذا الفن انقلاباً حقيقياً على المُثُل الشعرية العربية التقليدية ، وربما صارت له فحولة خاصة به . بمعنى أن الشعر أصبح استجابة لأذواق العامة لا الخاصة ، وأصبح الخاصة مضطرين أحياناً لمجاراة العامة في نظمه . وكان للزجل مقدمات في الموشح الذي نشأ في الأندلس أيضاً في النصف الأول من القرن الرابع الهجري ، على ما سبقت الإشارة إليه ؛ فقد سمحوا في الموشّح ، كما هو معروف ، أن تكون خرجاته ، أي ما يختم به ، عامية وربما أعجمية ، وذلك ما أدى ، في رأي صفيّ الدين الحلّي ، إلى غلبة اللفظ العاميّ ، وإلى فساد المعنى ، وإلى اختلاف التركيب اللغوي ، على أبيات الموشحات في شعر القاضي هبة الله بن سناء الملك (٥٤٥- ٦٠٨ هـ) ، مع أنها أبيات مُعْرَبة ، أي تخضع لقواعد النحو ؛ وذلك لأن ابن سناء الملك جعل خرجات موشحاته زجلية عامية ولأنه أكثرَ من محاورة أرباب الزجل (٥) . ويصف ابن خلدون بداية الزجل فيقول : " ولما شاع فن التوشيح في أهل الأندلس ، وأخذ به الجمهور لسلاسته وتنميق كلامه وترصيع أجزائه ، نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله ، ونظموا " على "طريقته بلغتهم الحضرية من غير أن يلتزموا إعراباً " ؛ يعني

---

(٤) أنظر كتابنا: **قراءة جديدة** ، ص ١٣٤- ١٣٧.

(٥) أنظر الحلّي، **العاطل الحالي** ، تحقيق نصّار، القاهرة ١٩٨١، ص ١٣٤ وما بعدها.

أنهم نظموا بالعامية " واستحدثوا فناً سموه بالزجل [...] فجاءوا فيه بـــالغرائب، واتسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة " أي العامية (٦). أي أن الزجـــل في رأي ابن خلدون هو ابن الموشح، أو صورةَ الموشح في اللغة العامية، وأنه علـــى سلاسته المحببة وعاميّته، يخضع للصناعة البلاغية والبديعية، وتخترع فيـــه الصـــور الغريبة (وسنتجاوز عن دراسة الموشح هنا لأنه أشبع بحثاً ولا يحتمل العودة إليه).

ويقال إن أول من أبدع فنّ الزجل ، من غير أن يكون مخترعه ، محمد بـــن عيسى ، أبو بكر بن قزمان القرطبي (٤٩٤- ٥٥٥ هـــ) (٧) ؛ وبدا هذا الشـــاعر مختلفاً ، حتى في شكله ، عن الصورة العامة للعرب ، إذ كان أزرق العينين أشـــقر الشـــعر (٨) ، فخرج إذن على صورة عيون الشّعر العربي وصورة الشَّعر والعيـــون العـــربية .

ويذكرون مع ابن قزمان آخرين يزعمون أنهم ابتكروا الزجل كابن غرلـــة ومدغليس ويخلفَ بن راشد والحَبيط والبردَعيّ والجمّال وابن اللمنكة وغـــيرهم ؛ لكن ابن قزمان يبدو إمـــام الزجّالين ، والمرجّـــح عليهم جميعاً (٩).

وينتمي ابن قزمان إلى أسرة شريفة ؛ وعلى الرغم من ذلك يبدو متمـــرداً على العادات العربية والدين الإسلامي ، قريباً في ذلك من أبي نواس ؛ إذ كان على ما يصف به نفسه ، ووفق ما ينسبه إليه أميليو غرسيه غومث من كـــلام ، خليـــع العذار ، تعيساً في الزواج ، وقد سُجن وعُزِّر لشكوكه الدينية . كما كان جـــوّالاً يتنقل بين المدن طلباً لـــ " لقمة العيش، ويشارك في ألعاب المهرجانات الفكاهية ". ومات في أشدّ عصور إسبانيا على المســـلمين حرجاً ، يوم غابت شمس ملوكـــهم وازداد الضغط النصـــرانيّ عليهم "وجعـــل البربر من إسبانيا [الأندلس] مقاطعـــة إفريقية (١٠)" . لقد كان هذا الشاعر، على الأرجح، في حالة من الإحباط واليأس، بسبب الواقع السياسي الذي كان يعيشه مســـلمو الأندلس ، ولعله أراد أن ينفّـــس

(٦) ابن خلدون ، **المقدمة** ، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني، ط٢، بيروت ١٩٧٩، ص ١١٥٣ .

(٧) نفسه ، ص ١١٥٣ .

(٨) **الأعلام** : محمد بن عيسى ، وغومث ، **مع شعراء الأندلس والمتنبي**، تعريب مكي، ص ١٥٦.

(٩) قارن الحلي، **العاطل الحالي**، ص ١٣، ١٤، وابن خلدون ، **المقدمة** ، ص ١١٥٣ .

(١٠) أنظر غومث ، **مع شعراء الأندلس** ، ص ١٥٦ .

عن إحباطه بالتنكر لواقعه الاجتماعي وبالتحلّل من المُثل العقدية والأدبية العربية ، فتاه في المدن وهو الشريف ، وتنكّر للدين ، ثم تنكر أخيراً لعمود الشعر العربيّ .

ذلك لا يعني أنه خرج فجأة على كل ذلك ؛ بل يقال إنه كان مثقّفاً ثقافة شعرية عربية هامة ، عارفاً لذي الرُّمة وجميل وأبي تمام والمتنبي وغيرهم ، مطّلعاً على الفلسفة والفقه والبلاغة (١١). لكن ربما صحّ ما يقوله كثيرون من أن غاية ما كان يمكن أن يبلغه في اللغة الفصيحة أن يكون شاعراً صغيراً ، أو أنه عمد إلى الزجل لإحساسه أنه في شعره الفصيح مقصّر عن أبناء عصره كابن خفاجة وغيره، فاختار ذلك الفن الجديد في الأندلس حتى صار إماماً له (١٢) ؛ فمع أنّ ذلك كله مجرد احتمال ، وأنّ شاعراً كبيراً كصفيّ الدين الحلّي (٦٧٧- ٧٥٠ هـ) قد جمع بين الشعر الفصيح والعاميّ ، وكذلك سيفعل بعض كبار شعراء القرن العشرين ؛ وأن الشاعرية هي التي تفرض التفوق أو التخلف وليس اللغة ، على ما قال به ابن خلدون (أنظر أدناه) ، وانّ النزر اليسير الذي وصلنا من الشعر الفصيح لابن قزمان (١٣)، لا يمكن الاعتماد عليه للتكهّن بالمكانة الشعرية التي كان يمكنه احتلالها لو اهتم بالشعر الفصيح اهتمامه بالزجل؛ لكنّ شبه المؤكد أن هذا الشاعر الذي انقلب على حضارة وثقافة تنهار في الأندلس ولجأ إلى نوع من الهرب من كل ذلك إلى التسكع والشعر العاميّ، لا يبدو ذا موهبة شعرية مميزة، بل إنّ زجله أقرب إلى النثر العاميّ العاديّ، كقوله في مدح رواه له الحلّي (العاطل، ص ٨١):

نظرَهْ مِنْ محاسنه تكفاني   والهوى فَتَنْ
والذي قتلني وأبلاني   منظراً حسنْ

على أننا لا نستطيع في هذا الكتاب أن ندرس شعر ابن قزمان بصورة علمية ، فذلك يخرج عن طاقة بحثنا وخطته ، وقصارانا أن نتناول، في ما نتناول، نظريةَ الشعر العاميّ وأصحابها ، وأن نلحظ أن ابن قزمان كان المرجع، لكنّ الحلّيّ نفسه ، ثم ابن خلدون (٧٣٢- ٨٠٨ هـ) يبدوان أهم من وضع النظرية ؛ ويكادان يكونان متعاصرين ، إذ إن الثاني أدرك من زمن الأول ثمانية عشر عاماً.

(١١) أنظر غومث، **مع شعراء الأندلس** ، ص ١٥٧ .

(١٢) نفسه ، **والأعلام** ، الترجمة .

(١٣) أنظر نفسه .

وقـــد ميّز صفي الدين الحلّي من ناحية بين ما سماه المَلْحون (العاميّ) وهو الـــزجل (أو الحجـــازي في العراق) ، وبين ما سماه المُعْرَب (الملتزم للنحو) وهو الشعر (أو القريض) ، والموشّح ، والدوبيت (أي ما يتألف من بيتين) ؛ كما ميّز ، من ناحية أخرى ، بين الزجل وبين أنواع شعرية عامية أخرى هي : المُواليّا والكانَ كـــانَ والقُوما (أو الحماق في مصطلح العراقيين) ، وإن جعل لتلك الأنواع العامية خصوصـــية مشـــتركَة هي أنها جميعاً تَفْسُـــد بالإعراب (أي التزام أحكام النحو وحـــركات أواخر الكلام) ، كما تفسد بقوة اللفظ وصحته . أي هو ينفي عنها شـــرطاً أساسيا من شروط عمود الشعر ، وهو : جزالة اللفظ واستقامته . بل هو يؤكـــد أن الناس مالوا إلى ابن قزمان لأنه " نظَمَ السهلَ الرقيق" بعدما كان الشاعرُ العـــاميّ يخلف بنُ راشد ينظم الجزل القويّ . بمعنى أن العامة تفضّل الكلام الرقيق عـــلى الجـــزل ؛ وهـــذا يذكرنا بموقف أبي الفرج الإصفهاني من شعر ابن المعتز ، ودفاعـــه عن انتفاء الفحولة عنه ، وكذلك موقف القاضي الجرجاني من لين ألفاظ المحدثين ورشاقتها (أنظر أعلاه : القسم ١ الفصل ١، وأدناه: القسم ٤، الفصلان ٣ و٧) . كما جعل الحلّيّ أحد تلك الأنواع العامية وسطاً يحتمل اللحن والإعراب هـــو المواليّـــا ، وإنْ فَضّلَ اللحنَ (العامية) في هذا النوع ؛ وهو لا يعني باحتمال الأمـــرين التزنيمَ (بالزاي) ، أي الجمع بين الإعراب واللحن في بيت واحد ، وهو عند الحليّ من أقبح العيوب التي لا تجوز ، بل يعني به جواز إفراد القصيدة من هذا النوع بالإعراب من غير لحن ، أو إفرادها باللحن من غير إعراب (١٤) . وهذا يعني أنهم تصوروا لهذا الفن عيباً خاصاً مختلفاً عن عيوب الشـــعر المعرب ، هو التزنيم ، أي تهجـــين الإعـــراب بالـــلحن أو تهجين اللحن بالإعراب ؛ لأن معنى الزنيم هو المستلحق (١٥) ، أي الدّعيّ المنسوب إلى غير قبيلته " فكأن هذا النظم قد استُلحق بالموشّح مـــن طرف إعـــراب بعضه ، وبالزجل من طرف لحن بعضه ، وليس من أحدهما (١٦)". وحسبك خروجاً على عمود الشعر اعتبار استعمال اللغة الفصيحة

(١٤) الحلّي ، **العاطل** ، ص ١-٤، ١٣.
(١٥) نفسه ، ص ٦ .
(١٦) نفسه .

في الزجل عيباً ، لعلهم كانوا يشعرون بالتنافر بين الفصيح والعاميّ إذا اجتمعا في شعر ، مع أن أجمل الشعر العاميّ في أيامنا ما هُذّب وقارب الفصيح ، أو كان وسطاً بين العاميّ والفصيح .

الرسم الإملائي للزجل

ويبدو أن الخروج على قواعد الشعر وعموده ، وعلى الفصيح وقواعده ، استتبع خروجاً على قواعد الرسم الإملائي المتعارف عليها في اللغة الرسمية (الفصيحة) ، فكان تفكيكٌ للكلمات أو إدماج لبعضها في بعض أو كتابتها وفق ما يقتضي اللحن ، أي اللفظ العامي (١٧) . وكان أيضاً أنْ جعلوا " كل مُنَوَّن منصوباً أبداً " يعني ذلك أنهم لم يستعملوا من التنوين إلاّ تنوين الفتح مهما كان موقع الاسم من الجملة ؛ وقد كتبوا هذا التنوين بصورته الصوتية الحرفية ، أي ألفاً ونوناً (ان) ، منفصلتين عن الكلمة ، لا ما تُعورِف عليه من فتحتين ، وذلك ككتابتهم "رجلاً " هكذا : رجل ان (١٨) . فلم ينحصر الأمر بالثورة على اللغة الفصيحة وصرفها ونحوها ، بل على طريقة كتابتها أيضاً ، حتى تبدو الثورة عامة ، أو على الأقل ، حتى لا يقع التباس بين العامي والفصيح .

تاريخ الفنون العامية

والحِلِّي يوحي أنّ الفنون الشعرية العامية قديمة يعود بعضها إلى أواخر العصر العباسي ، إذ اخترع أهل بغداد فنين عاميين للغناء في سحور شهر رمضان خاصة ، وهما الحجازي ، أي الزجل العراقي كما رأينا – ولا ندري لماذا سموه الحجازي مع أنه عراقي – والقُوما (١٩). وهو يردّ الزجل إلى مرحلة وسطى بين القريض والشعر العامي ، فيذكر أن الأزجال نظمت ، بدايةً ، على صورة قصائد مقصّدة ، على عَروض العرب ، وبقافية واحدة كالقريض ، مع فرق واحد هو أنها كانت ملحونة بلفظ عامي ، وقد أسموها بالقصائد الزَّجلية (٢٠) . وبعد

---

(١٧) **العاطل**، ص ٤ .
(١٨) نفسه ، ص ١٤ .
(١٩) نفسه ، ص ٢، وانظر أدناه: ص ١٢٤.
(٢٠) نفسه ، ص ١٤ .

ذلك كثرت تلك القصائد واختلفت، فعدل الزّجالون عن " الوزن الواحد العربي إلى تفريع الأوزان المتنوعة ، وتضعيف لزومات القوافي ليكون ذلك لهم فناً بمفردهم ". وسبب ذلك أنهم أرادوا الجمع بين أصول الطرب وصحة الأوزان ، وهم يجهلون تلفيق الأعاجم للأنغام التي تُتمّم نقصَ الأدوار الغنائية ، فـ " وضعوا على وزن كلّ جزء منها " ، يعني من الألحان على الأرجح ، " كلاماً يوازنه في الثقل والخفة ، ويقوم مقامه عند الترنّم والغناء ، وسمّوها " لدى " اتصالها بأقفال الزجل خرجات ، ولدى تجرّدها عنها ملا الزخمات (!) " وسموا ما قبلها بالأغصان والأقفالَ ، وسموا مجموعها بالأبيات ، ثم خالفوا بين الأوزان " فتبدلت الأوزان بسبب التقطيع والتفريع والترصيع والتصريع ". والظاهر أن الحِلّيّ يريد أن يقول إن ثمة ما قابل التوشيح في الزجل ، من غير أن يجرؤ على تسميته توشيحاً ، لأن هذا التوشيح عنده مخصوص بالكلام المُعْرب . وقد أشار هذا الشاعر إلى معاناة من تكلفوا ذلك الأسلوب الجديد ، من اختلال الوزن الشعري والإيطاء واللحن ، وعدم تناسب الكلام القويّ مع هذا الفن ، وأشباه ذلك (٢١) .

والحلّي يوضح طريقة تلك التفريعات والتضعيفات الجديدة ، وإذا هو يقصد ما يشبه إخضاع البيت الشعري للترصيع المتعدد ، لكن وسط الكلمات أحياناً ، وبما يجعل جزءاً من الكلمة شبه قافية داخلية تتناسب مع قافية مثلها في كلمة أخرى أو في جزء من كلمة أخرى ، وهكذا ؛ فليس المعنى هو المعوّل عليه بل ما يوافق اللحن . ولا بأس من أن يُجعل البيت الواحد بيتين ، ومثال ذلك هذا البيت:

كم نُقاسي شقا وزماني   رماني وما عادْ لقاسي بقا

الذي يؤخذ منه ثلثه تقريباً ويُجعل مطلعاً ذا عروض وقافية تنتهيان بـ " قا" :

كم نُقا   سي شقا

ثم يجعل سائره بيتاً بقافيتين : ميمية ، وقافيّة تنتهي بـ " قا " أيضاً كالمطلع :

وزما   ني رما   ني وما   عادْ لِقا   سي بقا (٢٢).

وواضح أنّ الزجّال يتعمّد اختيار كلمات تتشابه أوساطها ، بما يسمح

---

(٢١) **العاطل** ، ص ٢٢.

(٢٢) نفسه، ص ٢٣ .

بتقطيعها قطعاً قصيرة جداً تطاوع الغناء . فالغناء هو الغاية ، ولذلك يشترط الحلي الغناء للزجَل ، وإلاّ التبس وزالت لذته (٢٣).

ميدان الزجل وفنونه

كمـــا أنه يعين مجال الزجل وسائر الفنون العامية في المغرب ، وهو ميدان الخلاعة والهزل ، وليس ميدان الجد (٢٤) . لكنه لا يلبث أن يجعل هذا المجال خاصاً بـــنوع من الزجل معيّن سمّاه بُلَّيْقا ، مضيفاً إليه الإحماض (أي الفكاهة)، أما " ما تضـــمن الغزل والنسيب والخمريّ والزُّهريّ " فهو الزجل ، لعله يعني أن هذا هو الزجل الحق أو الزجل الأَسمَى . وأما ما تضمّن الهجاء والثلب فهو قرقيّ . وأما ما تضمن الموعظة والحكمة فهو المكفِّر، يعني المكفِّر عن الذنوب (٢٥).

وهو يبيّن كيف نشأ المكفِّر ، فيشير إلى أن أصله موشّح ذو خرْجة زجلية فيها هزل وإحماض ، معطوفٌ عليه موشحٌ معربٌ من القافية نفسها والوزن عينه ، ويتضـــمّن استغفاراً ووعظاً وحكمة " ليكفِّر الله تعالى به ذنب ذلك الإحماض في تـــلك الخرجة ". ويذكر أنّ العامة ومن لا يعرف القواعد ويعجز عن الإعراب ، تداولـــوا هذا النوعَ ، فنظموه ملحوناً كله ولم يذكروا فيه ما يستحق الاستغفار ، فكان استغفارهم عبثاً ، وذلك خطأ في رأي الحلّيّ (٢٦) .

وهـــذا التقسيم المغربي لأنواع الشعر العامي ليس عامّاً في البلاد الإسلامية الأخـــرى ، كمـــا يوضـــح الحلّيّ ؛ ففي سائر البلاد يجعلون الشعر ثلاثة أقسام : المُعرَب وهو الموشّح ، وما خلا من الإعراب وهو الزجل ، وما اشترك فيه الإعراب واللحن وهو المزنّم ؛ و" التزنيم في الموشّح أقبح منه في الزجل ، لأنّ من أعرب في

(٢٣) **العاطل** ، ص ٦ .

(٢٤) نفسه ، ص ٤ .

(٢٥) نفســـه ، ٦، وقـــارن أيوبي، **صفي الدين الحلي**، ص ٣٢٨ . لعل القرقي من القرْق وهو خطّ مســـتدير يـــلعب بـــه الصبيان ؛ فيكون للقرقيّ معنى العبثي ، وهذا يذكرنا بالكلمة العامية اللبنانية: التقريق، وهو الهزل والمزاح في بعض اللهجات ، أو يكون القرقيّ من القَرق ، وهو صوت الدجاجة ؛ فيكون له معنى الصوت المتكرر الذي لا نفع منه .

(٢٦) نفسه ، ص ٦-٨ .

الملحون فقد ردّ الشيء إلى أصله ، ومن لحن في المعرب زلّ عن الطريقين ، وخالف المذهبين (٢٧)". وهذا يعني ببساطة أن الحلّي لا يزال يعتبر الإعراب أصلاً واللحن خروجاً على الأصل ، ففي نفسه تعلق بالشعر التقليدي الفصيح.

خصائص الزجل وجوازاته

وللزجّالين في هذا الفن جوازات أكثر من جوازات الشعر بكثير يسمي الحِلّي بعضها خصائص . ويجب أن نوضح أن الشعر يعني عند الحلّي ما تعورف عليه من نظم باللغة الرسمية التي يسميها ابن خلدون لغة مضر ، ويسميها بعضهم الألفاظ النجدية . وهو يقابل الفنون النظمية العامية ، ولا سيما الزجل ، بما يعني أن تلك الفنون لا تعدّ شعراً . وذلك يذكرنا بموقف القدماء من الرجز الذي كان أيضاً خارج حدود الشعر ، وإن قيل بلغة فصيحة ، أو رسمية. وتتناول جوازات الزجل وخصائصه ثلاثة أمور هي : اللفظ واللغة ، والوزن ، والقافية:

أ – اللفظ واللغة

تبلغ جوازات اللفظ واللغة نحو الأربعة والأربعين جوازاً، بعضها استنتجناه استنتاجاً وبعضها مصرّح به في كتاب صفي الدين الحلي **العاطل الحالي**، ومنها:

١. ترك تنوين الاسم ، لكنّهم يعدّون من الغلط منع الإعراب منعاً مطلقاً (٢٨) .

٢. الإمالة ، ومعروف أنها من خصائص بعض اللهجات العربية وتكون في الفصيح والعامي، سواء بسواء.

٣. الإدغام ، والمقصود به هنا غير ما يقصد في الصرف وفي تجويد التلاوة ، فهو إدماج أيِّ كلمتين من أجل إقامة الوزن مثل " بالشلْواريد" حيث أدمجت كلمة "بالشلو" بكلمة " أريد " المسهّلة الهمزة.

٤. تبديل حرف بآخر للتحسين ؛ كإبدال المغاربة والمصريين للضاد دالاً ، أو ككتابتهم ولفظهم للهمزة بعد الألف ياء ، مثل "إحياء" التي تكتب وتلفظ : إحياي (٢٩) .

ومما جوّزوه في الزجل وهو غير جائز في الشعر:

---

(٢٧) **العاطل** ، ص ٨ ، ٩ .

(٢٨) نفسه ، ص ٨ .

(٢٩) نفسه ، ص ٩ ، ١٣، ١٤، ٤٤ .

١. زيادة حرف على الكلمة ، وهو كثير في الزجل كقولهم " اتحَكّم" بدل " تَحَكّم" و " اخذَلَني" بدل "خَذَلَني" و" نشايعو" بدل " نشيّعوا " (الحقيقة أن هنا إبدالاً للألف من الياء وليس زيادة للألف) و" نفارقوها" بدل " نفارقُها ".

٢. زيادة مدة غير أصلية مثل " آنا" بدل "أنا" و " آمس" بدل " أمسِ".

٣. نقص حرف أو غير حرف من الكلمة مثل " مت" بدل " متى" و " فقي" بدل " فقيه" و" شمتو" بدل" شممتُ" و" اللي" بدل " الذي". ومثل " السّا " بدل " الساعة " و " هول" بدل " هؤلاء ".

٤. تشديد المخفّف مثل " عنّو" و " منّو" بدل " عَنْهُ " و" مِنْهُ " و" فُمَيِّم" بدل " فُويم".

وغير ذلك من الجوزات التي ترمي إلى استعمال اللغة العامية وتحاشي ما يدخل في اللغة الرسمية (٣٠). فالحلّي يحاول في أكثر الأحيان أن يقارن بين الأصل الفصيح للكلمة والصيغة اللهجية التي استقرت عليها ؛ وذلك أقرب إلى دراسة اللهجات منه إلى ذكر الجوزات الزجلية ، لأن هذه الجوزات مما هو شائع في العاميات ولا سيما في بلاد الأندلس والمغرب ، مثل " نشايعو " ، وكثير منها ما زال مستخدماً في أيامنا ، مثل " إللي " و" هول " و " منّو " ، وذلك لا شك مفيد لأي دارسة ألسنية تتابع تطوّر اللهجات أو تبحث في اللغات المهملة التي قضت عليها لغة القرآن الرسمية . والحلّيّ يجيز ، في أحيان أخرى ، ما قد يكون له تسويغ لغوي ، وما جاء للضرورة الشعرية كالمدّ ، وكالقبض (يعني تحويل المد إلى حركة قصيرة) والإدغام وما أشبه ذلك.

ومع أن الحليّ يذكر قول ابن قزمان في الزجل :" وأحسنه ما كان باللغة العامية " ، فهو يورد شواهد تراوح بين اللغة الفصيحة واللغة العامية . ثم يوضح أن ابن قزمان لم يَعنِ بتجريد الزجل من الإعراب تحريمَ الإعراب عليه، بل أراد النهي عن تعمّد الإعراب (٣١) ؛ فتعمّدُ ترك الإعراب هو من لزوم ما لا يلزم.

---

(٣٠) **العاطل** ، ص ٢٧ وما بعدها .

(٣١) نفسه، ص ٩ ، ١٠ .

ب - الوزن

هذا على مستوى اللفظ واللغة ، أما على مستوى الوزن فقد أجازوا ما هو غير جائز في الشعر ، مثل (٣٢):

١. استعمال الأوزان الخارجة عن بحور الشعر الستة عشر .

٢. مخالفة شطر من البيت للشطر الآخر في الطول والقصر والقافية .

٣. بناء البيت الواحد على عدة أوزان وقواف .

٤. تقصير الأقفال غاية التقصير ، حتى الاكتفاء في بعضها بالكلمة الواحدة .

ت - القافية

وأما على مستوى القافية فقد أجازوا ما ليس جائزاً في الشعر أيضاً ، مثل :

١. إبدال حرف الردف أو حركته من غيره ليناسب القافية ، مثل إبدال " نَدرُوك" من " نَدريك" وذلك لأن الردف في سائر القصيدة هو الواو.

٢. عدم التزام الردف نفسه في كل أبيات القصيدة ، كاستعمال " أوْلا" في عروض بيت ، و" لوْلا " في ضربه ، ثم استعمال " تملا " في قافية بيت تال.

٣. إبدال الحركة القصيرة في الردف حرفَ علة ، والعكس ، وفاقاً للضرورة ، كاستعمال " ينفور" بدل " ينفُر" و " غضاب " بدل " غضَب " و " هَيب " بدل " تَهِب "، ولم يضرب الحلي أمثلة على قلب حرف العلة حركةً قصيرة ؛ والأمران في الواقع ، يدخلان في ما تكلم عليه الحلي سابقاً من مد الحركات في كل ألفاظ الزجل ، وما سماه إسقاط حروف العلة ، يريد جعلها حركات قصيرة .

٤. إقامة الهاء مقام الألف في الردف مثل استعماله في القافية " الله لي" بعد قافية " حالي" . والواقع أن الحلي أعفى الزجالين من التزام الردف الواحد ، ولذلك فهذه الإشارة منه تحصيل حاصل.

---

(٣٢) **العاطل** ، ص ٤٦ .

٥. إبدال حركة ما قبل الردف لتناسب القافية ، مثل إبدال الكسرة من الفتحة في " علَيْها" لتناسب الكسرة في " ولِيها". والحقيقة أن ردف " وليها " أيضا قد أبدل حركةً لتصبح الياء حرف علة لا حرف لين .

٦. جعل حروف العلة المبدلة من هاء الضمير ومن تاء التأنيث أو الهاء بمثابة وصل للقافية ، مثل " حِسّو" أي " حِسُّهُ " و" جناحا " أي " جناحَه " و" راحا " أي " راحة "، و " في اللهْ " [تلفظ: فِلاّ].

٧. إبدال حرف الوصل في القافية بما يناسب القافية مثل " أشكي" بدل " أشكو" . والحقيقة أنْ ليس هنا من إبدال بل لهجة من اللهجات الفصيحة والعامية . ومثله " تغلا " و" تحلا " و " نَلْتَقو" بدل " تغلو " و " تحلو " و" نلتقي " ، وهي لهجات عامية.

٨. الإيطاء المركب ، وهو أن تُكرَّر في القافية لفظةٌ بعينها ، مركبةٍ مع لفظة أخرى أو متصلة بها ، بحيث تُعَدّ معها كلمة واحدة ، في النطق أو في الكتابة أحياناً ، مثل " لُو" أي " لَهُ "، ؛ ومثل " بعد ذاك" و" كذاك " و"حين ذاك "، وما أشبه ذلك . ولعل الحِلّي يعني أن حرف الجر والضمير المتصل به متعلقان بما قبلهما في وحدة الجار والمجرور، وقد يتصلان معاً في الكتابة العامية ؛ أو أن المضاف والمضاف إليه هما بمثابة الكلمة الواحدة أيضاً ، وهكذا. والظاهر أن هذا الإيطاء مستعمل عند قدماء الزجّالين دون المعاصرين للحِلّي ، لأن معاصريه ينكرونه (٣٣) .

ممنوعات الزجل

كذلك يضع الحلي ممنوعات على الزجل تتصل بألفاظه ووزنه وقافيته، وذلك في :

أ — اللفظ واللغة

يجعل الحلي ممنوعات اللفظ واللغة نوعين : نوعاً جائزاً في الشعر ونوعاً غير جائز فيه.

فأما الجائز في الشعر مما حرّمه المتأخرون على ناظمي الزجل ، ولم يشترطه

---

(٣٣) **العاطل** ، ص ٤٨-٦٠ .

ابن قزمان ، بل استعمله كله وزاد عليه ، هو وأهل عصره ، فهو:

١. استعمال اللفظة اللغوية على الطريقة العربية .

٢. الإعراب بالحروف والحركات .

٣. استعمال أدوات النحو كالسين وسوف ومنذ ومذ وكاف التشبيه وأمثال ذلك .

٤. استعمال الحركات الثقيلة ، في اصطلاحهم ، أي المد والهمز والتشديد .

٥. استعمال التنوين في غير الاسم الموصوف .

٦. إثبات نون الجمع .

٧. تضمين آية من كتاب الله تعالى كيلا يدخل الزجل في كلام العرب (٣٤) .

وواضح أن المطلوب ترك كل ما يدخل في اللغة العربية الرسمية أو يدلّ عليها ، وكذلك كل ما قد يوحي الجزالة ، وكأن ذكر هذه الممنوعات تعدادٌ لخصائص اللغة الرسمية التي ندعوها اليوم بالفصحى ، والمتمثلة في استعمال الألفاظ العربية الصحيحة صرفاً ونحواً وتنويناً، وإيرادٌ لما هو مؤسِّس للغة الرسمية ورمز لها، أي القرآن الكريم ؛ ويوحي ذلك إرادة الدخول في لغة جديدة من أجل شعر جديد ، كما قد يوحي التورّع عن استعمال القرآن الكريم في شعر الغناء ولا سيما ما قد يكون غير جديّ منه ، وإن كان من الممكن أن يفصل واضعو هذه القواعد بين أنواع الجد وأنواع الهزل من النظم العامي .

ب - الوزن

أما الممنوعات المتصلة بأوزان الزجل مع أنها جائزة في الشعر ، فهي تَعدُّد الزحافات ، والخزم ، أي زيادة حرف في أول البيت ، والخرم ، أي نقص حرف من أوله ، ومخالفة عجز البيت لصدره في الأقفال المتساوية (٣٥) .

ت - القافية

وأما الممنوعات المتصلة بالقافية مع أنها جائزة في الشعر فهي:

---

(٣٤) **العاطل** ، ص ٢٦ .

(٣٥) نفسه ، ص ٤٦.

١. اشـــتراك الواو مع الياء في ردف القصيدة ، وهو حرف العلة الذي يسبق الروي مثل " غيور" و"عسير" في الشعر.
٢. استعمال الهمزة رويّاً .
٣. اســتعمال الهمزة قبل الروي في مقابل حــرف ســالم مثــل " شمْــأل" و" مُتَحَمّل " في الشعر.
٤. الإيطـــاء غـــير المركب (تكرار القافية) ولو بعد سبعة أبيات (٣٦) . ويجيز الحلّي ما سمّاه الإيطاء المركب ، الذي مضى الكلام عليه ، موضحاً أن أهل زمانه ينكرونه مع ذلك (أعلاه: ص ١١٦).
٥. اســتعمال الظاء في كلمة القافية ثم الضاد في كلمة القافية التالية ، وكذلك الــذال المعجمــة بعــد الدال المهملة (٣٧) ، وهو أمر أجمع عليه القدماء والمحدثون ، على ما يبدو.

ومع استدراكات الحليّ على بعض هذه الممنوعات ، كلما اقتضى الأمر ذلك ، فإنــه لم يعتّم أن أفرد فصلاً كاملاً للموضوع ، مستعيداً بعض ما ذكره من قبل ، وزائــداً مــا رآه محتاجاً إلى زيادة . وقد أوحى أن الزجّالين اتخذوا ابن قزمان مثالاً وجعــلوه مصدر قواعد الزجل ، لكنهم تأوّلوا عليه وقوّلوه ما لم يقل. وحين أراد البرهان في مجال اللفظ واللغة على أن ابن قزمان لم يقصد إلى النهي عن الإعراب في الــزجل بل نهى عن تكلّفه والاستكثار منــه وتغليبه ، أوضح أن هذا الشاعر نفسه اســـتعمل كلمات لا وجود لها في العامية كالطّلا والحُمَيّا والخَنْدَرِيس من أسماء الخمر، وكألفاظ اللآلي واللّما المعسول والشَّحنا وغيرها. وكذلك استعمل مدغليس كــلمات فصحى لا لفظ لها في العامية مثل الفظاعة والسَرْمد والرِّزء وسواها. ومثل ذلــك ســائرُ الممــنوعات اللغوية ، وإن كان بعضها مما لا خلاف على كراهيته كالحــركات الثقيــلة والهمز الظاهر والتشديد الثقيل والمدّ . لكن يبدو للحلّيّ أن بعض المتشددين أو المتنافسين من معاصريه عابوا الإعراب على بعض ، فنُسب ذلك إلى ابن قزمان (٣٨).

---

(٣٦) **العاطل** ، ص ٤٧، ٤٨ ، ٨١ .
(٣٧) نفسه ، ص ٧٩، ٨٠ .
(٣٨) نفسه ، ص ٦١– ٧٨ .

كمــا أوضح الحلّي أن ابن قزمان وغيره من كبار الزجالين استعملوا عدداً مــن ممــنوعات القافية كاستعمالهم الظاء في كلمة القافية ثم الضاد في كلمة القافية الــتالية، وكذلــك الذال المعجمة بعد الدال المهملة ، وكاللجوء إلى الإيطاء وغيره. لكنه لم يعرض لعيوب الوزن ، لعله لم يجد من ذلك ما يستحق التوقف عنده (٣٩).

الشروط الأسلوبية للزجل

والحــلّيّ يضــع شــرطاً أسلوبياً للزجل (٤٠) هو "سهولة اللفظ وحسن الســبك " ، أي أن يكــون فصيحاً ؛ وذلك يعني أن للزجل فصاحة أيضاً ، وأن الفصاحة لا تختص باللغة الرسمية وحدها، بل هي وصف للصياغة في أي لغة ، سواء كــانت رسمية أم عامية . وهو في مرة أخرى يجعل هذا الشرط هو " عذوبة اللفظ وســهولة الســبك" ناقلاً ذلك عن ابن غرلة (٤١) . أي أنه يرتفع باللفظ من مرتبة الســهولة إلى مرتبة العذوبة ، وهي مرتبة شعرية أعلى تتجاوز معنى اليسر في حركة اللســان إلى معــنى الــتذوّق والتمتع ؛ وتتجاوز المجال الحركي البحت إلى المجال الشــعوري (قــارن أدناه: القسم ٤، الفصل ٦) ، لكنها تهبط بالسبك إلى المجال الحــركي الــبحت ، بعد أن كان ملامســاً لمعنى التذوق للجمال المتمثل في كلمة الحسن . ولا نعتقد أن هذا الأمر مقصود ، وأن مُراد الحليّ هو التفريق بين المعاني ، بل تلك أساليب عامة ، على الأرجح ، يراد بها تحقيق فصاحة اللفظ والجملة ، ليس غــير .

واللافــت أن الحلّي، بعد اعتماده الأكبر على ابن قزمان في قواعد الزجل ومحاولته تبرئته من المبالغات التي نُسبت إليه ، يذهب إلى تفضيل الزجّالين المتأخرين عــلى المتقدمين ، يعني على ابن قزمــان وأمثاله ، وذلك " بسلامة النظم ، وتجنّب العيوب المذكورة ، وتتبّع صنائع البديع ، وبعدهم عن الركاكة والسفسفة " ويعلن أن هــذا هو مذهبه نفسه (٤٢) . ويقصد بالعيوب المذكورة ، عيوب الحركات والقافيــة والوقــوع في التزنيم ، أي اختلاط الإعراب بالعامية . وهو يأخذ على

---

(٣٩) **العاطل** ، ص ٨١ ،٨٢ .

(٤٠) نفسه ، ص ١٠ .

(٤١) نفسه ، ص ١١ .

(٤٢) نفسه ، ص ٨٥ .

القدماء خلوّ شعرهم من أنواع البديع ، وافتقار ألفاظهم إلى السلاسة (٤٣) . أي أن الرجل ينقلب حتى على الشعراء الزجالين القدماء ، وليس بينه وبينهم إلا نحو مئتي سنة ؛ وتلك جرأة لم يبلغها نقاد القرنين الثالث والرابع للهجرة في النظر إلى الشعراء الجاهليين والإسلاميين ، وهم على بعد قرنين أو ثلاثة منهم ، فكيف بالحلّي من شعراء الجاهلية والإسلام هؤلاء وهو بعيد منهم بأكثر من خمسة قرون أو ستة ؟ لا شك في أن إجلالهم لم يعد له ذلك المكان الخاص في القرن الثامن الهجري ، أو أنه قد ضعف ضعفاً شديداً على ما سوف نرى ، بعد قليل ، في شعر الحلّي . كما أن الحلّي هذا يفاضل بين الزجّالين بالصنعة البديعية ؛ ولا غرو فهو مولع بأساليب تلك الصنعة ، مأخوذ بها في شعره وفي نثره (٤٤) . وهذا موقف يتعارض مع مبادئ عمود الشعر العربي ، على الأقل وفق نظرية الآمدي وعليّ الجرجاني ، وفيها أن الشعراء لا يتفاضلون بالبديع والاستعارة ، لكنْ في أمور أخرى تتصل بشرف المعنى وسلامة اللفظ والتناسب والبساطة . بل إن أحداً ممن وضعوا قواعد عمود الشعر لم يجعل البديع من مقاييسه ، حتى المرزوقي نصير أبي تمام ، لم يفعل ذلك ، بل اكتفى بالدفاع عن أساليب هذا الطائيّ وعن المعاني العقلية عنده فحسب (أنظر أعلاه) . وهذا يعني أن شعراء العامية لم يكتفوا بالانقلاب على الشعر الفصيح ، بل جعلوا للشعر العاميّ عموداً ، إذا صح التعبير ، ذا منطلق جديد ، هو التعويل على الصناعة البديعية ، أي على أقصى البعد عن العفوية البدوية . ولا عجب من بعد أن يقول الحلي في شعره:

خلِّ للأصمعيِّ جوبَ الفيافي ... في نشاف تخفُّ فيه الرؤوسُ
إنما هذه القلوبُ حديدٌ ... ولذيذُ الألفاظِ مغناطيسُ

لقد أصبح المثال الشعري على صورة المدينة الجديدة وتعقيداتها المعاشية والعمرانية ، بعد أن كان على صورة البادية والقرية وبساطتهما في المعاش والمسكن . ويبدو أن كراهية البدو للصناعة اليدوية أدى إلى كراهيتهم للصناعة الشعرية . كما يبدو أن انتقال الشعر من الخيمة والقبة بما فيهما من زينة بدائية لا تخرج عن الضرورة البسيطة ، إلى المنزل المركب والقصر المنيف المليء بالترف

---

(٤٣) **العاطل** ، ص ٨٥، ٨٦ .

(٤٤) قارن أيوبي ، **صفي الدين الحلي** ، ص ١٥٨، ٣٤٣ .

والتحف ؛ كل ذلك أفضى إلى اعتبار الزينة في الشعر أيضاً شيئاً أساسياً (وقارن موقف الجرجاني أدناه: القسم ٤، الفصلان ٣ و ٧). وللدكتور أحمد أمين استنتاج لطيف في هذا الشأن (٤٥) هو " أن المَقْصد الذي كان يقصده الأدباء من أدبهم هو الملوك والأمراء . وهؤلاء تُقدّم لهم في الماديات الطُّرف الجميلة الصنع المزخرفة والمزركشة والمملوءة باللآلئ ، فكان لزاماً أن يكون الأدب على هذا النحو ؛ فبدلَ اللآلئ المحسّنَاتُ البديعية ، وبدل الزركشة السجعُ " . وليس ذلك بعيداً من المنطق ؛ وحسبنا أنّ من وضع قواعد البديع كان أميراً مرشحاً للخلافة ، هو ابن المعتز، والظاهر أنه تأثر بالترف في بيت المُلك ، فأراد مثله في بيت الشِّعر ، ولذلك هجر بيتُ الشِّعر بيتَ الشَّعر ، وكسدت سوق الفحولة على ما قدمنا في شأن ابن المعتز ورأيِ أبي الفرج في شعره . وقريب من ذلك صفيّ الدين الحلّي ، وإن بنسبة أقل ؛ فهو تاجر ، وهو شاعر الملوك والأمراء يعيش في قصورهم ، ويتأثر بترفهم ، ويريد ، على ما يبدو ، أن تكون صورة شعره كصورة تلك القصور .

لكن قد يُعترض على ذلك بأن الزجل شعبي ، والشعبُ عامةً فقيرٌ فليس يتأثر بترف الملوك . والحقيقة أن بين شعراء العامية من قد يكون فقيراً مثل إمامهم ابن قزمان ، الذي أخذ عليه الحلّي عدم العناية بالبديع ، أو قد يكون غنيّاً مثل الحلّي نفسه الذي عني بتلك الصناعة ، ومثل بعض من بادلهم الحليّ الأزجال (٤٦) . بل نستطيع القول إن ثمة مدرستين في الزجل خاصة ، والشعر العامي عامة ، كما في الشعر الفصيح ، هما مدرسة التصنع ومدرسة العفوية . وعلى كل حال فقد كان في عصر الحلّي كله تعلق بالبديع ، إذ منذ ما قبل الدولة الأيوبية غرق الأدب " في السجع والزينة البديعية على نمط مدرسة العماد الإصفهاني وابن العميد وابن عباد والقاضي الفاضل (٤٧)" .

أنواع عامية عراقية

على أن ثمة أنواعاً عامية عراقية أخرى بقي بعضها ، ابتداء ، على صلة حسنة بالقريض وعلى تقدير له ، ثم افترق عن القريض إلى النمط العامي الرقيق ؛

---

(٤٥) أحمد أمين ، **ظهر الإسلام** ، ١٩٩/٤ .

(٤٦) أنظر **العاطل** ، ص ٨٩ .

(٤٧) أنظر الحاشية ٤٥ أعلاه .

وبعضه انتقل من المواضيع العامية إلى المواضيع الأدبية المشهورة . وشروط هذه الفنون كشروط الزجل لكنها تختص بالإمالة في كل ألفاظها ، ولا سيما في القافية (٤٨) ؛ ولعل السبب في ذلك هو أن في لهجة أهل بغداد إمالة ، وأنّ الآخرين حاكَوْهم فيها . وحتى في أيامنا نرى المغنين لما يسمى الموّال البغدادي يُميلون الألف تقليداً لأهل بغداد ، ولو كانت لهجاتهم على خلاف ذلك .

وتلك الفنون هي:

١ . المواليا

وله وزن واحد هو البسيط ، ويتألف من بيتين ليس أكثر ، وجعلوه مصرّعاً في البيتين معاً " على قاعدة القريض المُعْرَب" ، وأعادوا فيه لمقياس الجزالة اعتباره ، وربما استخدموا فيه الإعراب أو قريباً منه ، ونظموا فيه فنوناً شتى كالغزل والمديح والصنائع . وهو فن غنائي ، أو أصبح ، بعد اختراعه ، فنّاً غنائياً، لأنهم سمّوا كل بيتين منه صوتاً ، على طريقة أبي الفرج الإصفهاني في تسمية الألحان التي غنّى بها قدماء المغنين وأثبتها في كتاب **الأغاني** . وهذا الفن ، في أغلب الظن ، هو ما يسمى اليوم الموّال البغدادي ، مع أن مخترعيه هم أهل واسط في العراق ؛ لكن هذه التسمية قد جاءته ، على ما يبدو، من كون أهل بغداد ما لبثوا أن " لطّفوه ونقّحوه ، ورقّقوا ودقّقوا ، وحذفوا الإعراب منه ، واعتمدوا على سهولة اللفظ ، ورشاقة المعنى ، ونظموا في الجدّ والهزل ، والرقيق والجزل ، حتى عُرف بهم دون مخترعيه [...] ثم شاع في الأمصار "، وصار ما ابتعد منه عن الإعراب هو المستحسن (٤٩) .

وقد فصَل الحلّي هذا الفنّ عن الزجل بما يُشعِر أنه فن آخر ، خلافاً لما يوحيه بعض الباحثين . وجاءت الصفةُ الغنائية هذا الفنَّ من كونه قصيراً سهل التناول ، وقد سَمَحَ لعبيد الواسطيين الذين يعملون في مهن شتى بأن يغنوا " به في رؤوس النخيل ، وعلى سقي الماء ، ويقولون في آخر كل صوت [منه] مع الترنم : يا مُواليّا ، إشارة إلى سادهم ، فغلب عليه هذا الاسم (٥٠)" . فهو إذن شديد

---

(٤٨) **العاطل** ، ص ١٠٧ .

(٤٩) قارن نفسه ، ص ١٠٥ – ١٠٧.

(٥٠) نفسه ، ص ١٠٧ .

الشبه بالرجز، ولعله امتداد له وليس اختراعاً واسطياً ؛ لأن الرجز ، كما هو معروف ، كان يستخدم أيضاً أثناء العمل ، وفي الحرب وشبه ذلك ، وهو مصرّع مثل المواليا ، لكنّ كل جزء مقفى منه كان يعد بيتاً.

وكل ذلك يسمح لنا بالظن أن تبسيط المواليا لم يكن من فعل أهل بغداد ، على ما أشار إليه الحِلّي ، بل من فعل العبيد ؛ فقد كان أو أصبح فناً غنائياً يستخدمه هؤلاء ، وهم ليسوا مثقفين كالموسيقيين العباسيين والجواري العباسيات ، بل كانوا على الأرجح مجرّد عمّال ؛ والعمال قلما يؤلفون الشعر المحكّك المنقّح ، بل يرتجلون كلامهم ارتجالاً ، كما كان القدماء يرتجلون الرجز ؛ والغناء على كل حال يقتضي السهولة والبساطة .

ومن شروط المواليا الخاصة ، التزام قافية معينة وتكرير لفظة خفيفة بعدها كأحد حروف المعاني ، ولا سيما الجار والمجرور، مثل " بو" أي "بهِ"، فتكون تلك اللفظة جزءاً من القافية ، نحو: " تحرّشْ بو" أي تحرّش به ، و " عُشْبو " أي عُشْبُهُ، وهذا قريب من الإيطاء المركب الذي أجازه أصحاب الزجل (٥١) .

٢ . الكان وكان

وهو ذو منشأ قصصي من اختراع أهل بغداد ، نُظم في البداية للحكايات والخرافات ، وما يسميه الحِلّي بالمنصوبات والمراجعات (ولا نعرف ما معنى هاتين ، وإن كان من المحتمل أن تكون الأولى مأخوذة من النَّصْب ، وهو غناء عربي قديم ، يقال إنه غناء الرُّكبان أو الفتيان ويستعمل في المراثي خاصة ، وأن تكون الثانية مأخوذة من الترجيع ، أي تكرير الصوت ، ولا سيما في الغناء القديم المسمى السناد (٥٢))، " فكان قائله يحكي ما كان وكان" ، ثم استعمله بعض علماء الدين في المواعظ والرقائق - لعله يريد الشعر الرقيق - والزهديات والأمثال والحكم ، التي ما لبثت أن شاعت بين الناس وصارت محل مذاكرة ومحاضرة (٥٣). وذلك يعني أن "الكان وكان" سلك عكس طريق الزجل ، فبدأ شعبياً وانتهى أدبياً ينهض به العلماء ، ويعالج الفنون الشعرية التقليدية ؛ وذلك يدل على الصراع

(٥١) قارن **العاطل** ، ص ١٠٧، ١٠٨.
(٥٢) أنظر **العمدة** ، ٢/٣١٣، ٣١٤ .
(٥٣) **العاطل** ، ص ١١٣ .

الدائم بين الشعبي والخاصّيّ ، والجديد والتقليدي . لكن الحلّي لم يضرب أمثـــالاً على الكان وكان إلا قصائد من شعره طويلة أو متوسطة وكلــها في الغــزل ، إلا واحدة في الفراقيات ، وتبدو مزيجاً من الفصيح والعامي (٥٤) .

٣ . القوما

وهو فن عامي غنائي اخترعه البغداديون في أواخر الدولة العباسية ، أيــام الخليفة الناصر لدين الله العباسي (٥٧٥- ٦٢٢ هــ) أو قبل ذلك ، من أجـــل السحور في شهر رمضان . واشتق اسمه من قول المسحّرين في آخر كل بيت منــه: "قوما للسحور، ينبهون به رب المترل ، ويذكرون مدحه ، والدعاء له ، وتقاضيــه بالإنعام " . والظاهر أنه تنبيه لرب المنــزل وزوجته معاً ، لا للرجل وحده ؛ بدليل استخدام ضمير الرفع المثنى لا المفرد . وقد اختاروا للشــعر فيه نغماً واحداً هـــو الرمل ، ثم راحوا بعد ذلك ، كما في آلية تطوّر سائر الفنون العامية ، يســتعملون الغزل وما سُمّي بالزُّهري والعتاب (لعل ما يسمى في الغناء اللبناني اليوم " العَتابــا " منه) وسائر الأغراض الشعرية (٥٥) .

ويبدو أن هذا الفن أرقّ الفنون الغنائية الشعبية ، أي أبعدها من الجزالـــة المطلوبةِ في عمود الشعر العربي (٥٦) . ومع أنّ الحلّي قد جعله ، كما هو واضــح ، فناً مختلفاً عن الزجل ، فإنه في الفصل الخاص بالزجل ، يستشهد بأبيـــات زجليــة صنعها بنفسه للمسحّرين ، فهي بالتالي من شعر القوما (٥٧) ، ويعني ذلك استنتاجاً أن القوما من الزجل .

نوعان مغربيان آخران

وكما عني الحلّيّ بفنون أهل بلده العراق ، عني ابــن خلــدون بنوعــين عاميين خاصين بالمغرب هما : عروض البلد وفن الملعبة.

١ . عَروض البلد

وهو نوع أشار ابن خلدون إلى أنه من استحداث أهل الأمصار بفـــاس في

(٥٤) **العاطل** ، ص ١١٦-١٢٥.
(٥٥) نفسه ، ص ١٢٧، وقارن ابن خلدون، **المقدمة** ، ص ١١٦٦ .
(٥٦) نفسه ، ص ١٢٨ .
(٥٧) نفسه ، ص ٩٥ .

المغــرب . وهــو شبيه بالموشّح لكنه عاميّ ، وعاميّته قريبة من الفصحى لا تختلف عــنها إلاّ قــليلاً . بيد أن أهل فاس ما لبثوا أن عَرَّوه من الإعراب الذي ليس من شأنهم ، ونوّعوه . ويسمي ابن خلدون كبار شعراء هذا الفن فحولاً (٥٨) .

٢ . فن المَلْعَبة

وهو نوع استحدثه أهل تونس بلغتهم ، لكن ابن خلدون يرى أنّ ما أُنتِج منه رديء في أكثره ، ولذلك لم يبق في حافظته منه شيء (٥٩) .

فن مشترك : الأصمعيّات أو البدويّ

وقــد أوحى ابن خلدون أن المشارقة والمغاربة أشتركوا في أسلوب واحد، هو أنهم كانوا يقرضون الشعر بلهجاتهم العامية على كل الأعاريض وفي كل الأغراض التقليدية المعروفة في الشعر، ويتنقلون بين الأغراض على طريقة القدماء، وإن كانوا يكــثرون من الابتداء باسم الشاعر ثم ينتقلون إلى النسيب. وقد سمّى المغاربة هذا الفــن بالأصــمعيّات، نسبة إلى الأصمعيّ، وسماه المشارقة بالبدويّ أو الحورانيّ - نسبة إلى حوران ، وكان فيها بدو - أو القيسيّ؛ وربما استعملوا فيه ألحاناً بسيطة، على غير طريقة الصناعة الموسيقية. وهم يسمون الغناء به حورانياً أيضاً (٦٠) .

والخطــورة في هذه الفنون العامية أنها أصبحت مفضّلة على الشعر العربي الفصيح ، حتى بعثت صفي الدين الحلّي نفسه ، الذي يعدّه بعضهم شاعر عصره ، عــلى اســتعمالها استجابة لهذا الجو الجديد ، لكنْ مــع شيء من التحفّظ ، لأن الاســتكثار مــنها ، في رأيــه ، يفسد اللسان العربي ، ومع تفضيلٍ واضح للشعر الفصــيح وتحقيرٍ للفنون العامية ، إذ إنه ينعتُ الشعر الفصيح بالدُّرِّ والفنون العامية بالمخشــلب (٦١) . أي أن الصــراع استمر بين عمود الشعر العربي الذي يقتضي

---

(٥٨) ابن خلدون ، **المقدمة** ، ص ١١٦٠- ١١٦٦ .

(٥٩) نفسه ، ص ١١٦٦ .

(٦٠) نفسه ، ص ١١٢٤، ١١٢٥ .

(٦١) **العــاطل**، ص ١٣٤، وكــلمة المخشلب أثارت جدلاً واسعاً لورودها في شعر المتنبي واعتبرها بعضــهم عيــباً لأنهــا من أصل نبطي، ومعناها الخرز. أنظر **شرح ديوان المتنبي**، وضع عبد الرحمن الــبرقوقي، ٢٤١/١، وقارن محمد شعيب، **المتنبي بين ناقديه**، ص٥٣، ٥٤، وأدناه: القسم ٤، الفصل ١.

الجزالة ، وعمود النظم العامي الذي يقتضي الرقة ؛ فكبار الشعراء على عمود الشعر ، والطبقات الشعبية على عمود الفنون العامية ، إذا جاز التعبير ، يسايرهم الأدباء والشعراء في ذلك ، طلباً لرضا الجمهور ، لكنهم يبقون في قرارة نفوسهم على إجلال للشعر الفصيح ، متطورين به مع ذلك مع تطور الحياة المدنية، مبتعدين به عن البداوة ، ومدخلين فيه الصنعة البديعية التي أصبحت من أهم مقاييسه.

نظرية ابن خلدون في الفنون العامية

وقد أقر ابن خلدون (ت ٨٠٨ هـ) ، هذه الفنون العامية ، ووازن بينها وبين الشعر الفصيح بكل تقدير ، وذهب مذهب قدامة بن جعفر ومن تابعه في الاستغناء بالطبع عن تعلم العروض والقافية (قارن أدناه : القسم ٣، الفصل ٢) ؛ فقال إن الشعر موجود " بالطبع في أهل كل لسان ، لأن الموازين " موجودة في طباع البشر " على نسبة واحدة في أعداد المتحركات والسواكن وتقابلها "؛ ثم انطلق من مبدأ متقدّم ، ربما لم يقل به حتى نقاد القرن العشرين ، فأشار إلى أن فقدان لغة واحدة هي لغة مضر (يقصد ترك اللغة المسماة فصحى ، أي رسمية ، إلى اللهجات العامية التي يسميها لغةَ المستعجمين) لا يعني هجر الشعر ، " بل كل جيل وأهل كل لغة من العرب المستعجمين ، والحضرِ أهلِ الأمصار ، يتعاطون " من الشعر ما يطاوعهم ويسمح بتأليفه على طريقتهم في الكلام . ويستشهد على ذلك بأهل زمانه المستعجمين عن لغة مضر ، الذين استعملوا الأصمعيات بلغاتهم .

فالعامية لا تنفي الشعرية عن الكلام ، عند ابن خلدون ، لكنها تلازم الغناء البدائي العفوي ، على الأقل في النوع الحوراني . على أنه لم يدرس جدلية المطاوعة بين اللغة والشعر ، وهل اللغة العامية قادرة على الاستجابة لكل معاني الشعر ، قدرةَ اللغة الفصيحة التي يسميها مُضرية ، كما لم يتساءل إن كان ما يتيح التعبير عن المعاني والأحاسيس المختلفة من مخزون التجربة الفصيحة العميق المتسع متوافراً للعامية أم لا ؟

بل إنه ليتجاوز نظرية ملازمة الشعر للألسن ، إلى ما هو أخطر منها وهو اختصاص كل لغة عامية بذوق خاص ؛ فلا يُحسن أن يحكم على شعرِ عاميةٍ ما إلاّ مَنْ مَلَكها . وينسب إلى الشعراء في هذا الميدان عامة صفة الفحولة ، وليس إلى شعراء عروض البلد وحدهم ، كما مضى، أي يجعلهم مثل كبار الشعراء القدماء

في اللغة الفصيحة ؛ فللعرب المستعجمين هؤلاء شعر مغصّن ، ولهم فيه بلاغة فائقة "وفيهم الفحول والمتأخرون" . ويعترِف ابن خلدون بأنّ كثيراً من المختصين بعلم اللسان في أيامه كانوا يستنكرون الفنون العامية ويمجّون نظمها ، وينبو ذوقهم عنها ، ليس لهجنتها وخلوها من الإعراب ، في رأيه ، بل لفقدان هؤلاء الملكة في لغة ذلك الشعر ، وإلاّ شهد لهم طبعهم وذوقهم ببلاغتها ، شرط أن يكونوا سليمي الفطرة والنظر (٦٢) . فهو ينتقد ، إذن ، رافضي الشعر العاميّ موحياً أن موقفهم ناشيء عن جهل لهجاته . ثم يفصّل هذه النظرية فيشير إلى أن الأندلسيّ لا يشعر " بالبلاغة التي في شعر أهل المغرب ، ولا المغربي بالبلاغة التي في شعر أهل الأندلس والمشرق ، ولا المشرقيّ بالبلاغة التي في شعر أهل الأندلس والمغرب ؛ لأن اللسان الحضري وتراكيبه مختلفة فيهم ، وكل واحد منهم مدرك لبلاغة لغته ، وذائق محاسن الشعر من أهل جلدته (٦٣)" .

وتتطور نظرية ابن خلدون إلى أبعد من ذلك فينفي أن يكون للإعراب مدخلٌ إلى البلاغة ، لأن " البلاغة مطابقةُ الكلام للمقصود ولمقتضى الحال من الوجود فيه ، سواء كان الرفع دالاً على الفاعل والنصب دالاً على المفعول أو العكس ، وإنما يدلُّ على ذلك قرائن الكلام " ؛ فالدلالة تخضع ، في نظره ، لما يصطلح عليه أهل الملكة ، أي المالكون للغة ؛ فإذا عُرِف الاصطلاح "واشتهر صحت الدلالة ؛ وإذا طابقت تلك الدلالة المقصود ومقتضى الحال صحت البلاغة ؛ ولا عبرة لقوانين النحاة في ذلك ". وهو يوضح بعد ذلك أن " أساليب الشعر وفنونه موجودة في " الأشعار العامية باستثناء " حركات الإعراب في أواخر الكلم ، فإنّ غالب كلماتهم موقوفة الآخر ، ويتميز عندهم الفاعل من المفعول ، والمبتدأ من الخبر بقرائن الكلام ، لا بحركات الإعراب (٦٤)" .

وباختصار فإن ابن خلدون يعتبر النظم العاميّ شعراً ، خلافاً لصفي الدين الحلّي الذي لم يجرؤ على إدخاله في الشعر ، فأبقاه خارجه ، كما أبقى القدماء الرجز خارج الشعر ؛ ولذلك يزعم ابن خلدون أن عامة أهل الأندلس كانت

---

(٦٢) **المقدمة** ، ص ١١٢٥، ١١٢٦ .

(٦٣) نفسه ، ص ١١٦٨، ١١٦٩.

(٦٤) نفسه ، ص ١١٢٦ .

تسمي النظم بالعامية " الشعر الزجلي " (٦٥) . كما أنه يرى للشعر العاميّ فحولاً، وهذه جرأة تحسب له أيضاً ، ويرى له بلاغة أيضاً ، ذاهباً إلى أن البلاغة والدلالة بمعزل عن الإعراب . وهنا أيضاً لا بد من طرح السؤال عن مقدار مساعدة الإعراب في التفريق بين المعاني وإزالة اللبس عما اختلط منها ، وبالتالي عما يؤدي إليه إهمال الإعراب ، في لغةٍ أصلُها معرب ، من اضطراب وتشويش ، وعما إذا كانت اللغات غير المعربة تستعمل ما يشبه الإعراب أحياناً لتوضيح المعاني التي تحتمل اللبس ، وبالتالي لجعل البلاغة أكثر تحقّقاً . إنه على كل حال موضوع واسع ، وقد شغل المفكرين المعاصرين الذين تناولوا قضية الصراع بين الفصيح والعاميّ .

يبقى أن فنون الشعر العاميّ كانت تنتشر أحياناً في بلاد ذات لهجات يفترض أنها مختلفة عن لغة بلاد الشعراء أنفسهم ؛ فقد نسب ابن خلدون إلى ابن سعيد الأندلسيّ (٦١٠- ٦٧٣ هـ) أنه رأى أزجال ابن قزمان " مروية ببغداد أكثر مما " رآها "بحواضر المغرب (٦٦)" . وإذا صح هذا فإن قول ابن خلدون ، الذي عرضنا له منذ قليل ، باختلاف الملكات اللغوية وأثر ذلك في اختلاف تذّوق الشعر لا يثبت . كما وضّح ابن خلدون أن أهل مصر القاهرة تبعوا أهل بغداد في المواليا والقُوما والكان كان ، فأتوا "بالغرائب ، وتبحّروا فيها في أساليب البلاغة بمقتضى لغتهم الحضرية ، فجاءوا بالعجائب (٦٧)". والظاهر أن السبب في هذا الانتشار أن كثيراً من تلك القصائد ، ولا سيما قصائد ابن قزمان ، كانت ، وفق وصف خوليان ريبيرا ، أغاني أو قصائد نظمت للغناء بصوت مرتفع أمام العامة في الشارع ، أو لجماهير غفيرة ، حتى سمح غومث لنفسه باعتبارها " قصائد للشارع" بإزاء "القصيدة الغنائية المصقولة ، أو أشعار الصالونات (٦٨) ".

نعم إن الشعر الشعبي ينتشر بين الشعوب ، والشعر الفصيح تتلقفه الخاصّة ، لكن الفصيح أبقى وأثبت من الشعر الشعبيّ ، وإن كان الغناء كفيلاً

---

(٦٥) ابن خلدون ، **المقدمة** ، ص ١١٥٧.

(٦٦) نفسه ، ص ١١٥٣ .

(٦٧) نفسه ، ص ١١٦٦.

(٦٨) غومث، **مع شعراء الأندلس** ، ص ١٦٣- ١٦٦.

باستمرار العامي لاستمراره على أفواه المغنين ، ســـواء أكـــانوا مطربـــين أم لا ؛ ولهذا ما زلنا نســـمع بقايا تلك الفنـــون حتى اليوم في الغناء الفلكلوريّ ، ومنـــه الموّال (لعله تحريف " مواليا " أو تســـمية لقائله) و" العتابا " الشامية وما أشـــبه ذلك من الأنواع الغنائية الشعبية .

القسم الثاني

مصطلحات ومفاهيم غيبية للنظرية الشعرية

الفصل الأول

الوحي الشعري والنبوّة

لقد ارتبط الشعر العربي، ابتداء، بالغيب، فعُزي وحيه إلى الجن، على ما هو معروف، وجُعل بين أصحاب الوحي من الجنّ نسب قرابة؛ فمِسحل شيطان الأعشى هو صِهر عمرو شيطان المخبَّل، وهُميم أو همّام، الذي يبدو أنه شيطان الفرزدق، هو خال مسحل أو عمرو؛ فالنص غير واضح. بل جعلوا بنات الجنّ يتزوجن الشعراء، فبنت عمرو المشار إليه هي زوج الحَكَم بن عمرو البهراني، الذي يبدو أنه شاعر إسلاميّ (١). والظاهر أنه حتى الشعراء العباسيون كانوا يؤمنون بوحي الجنّ، إذْ زعموا أنّ البحتريّ (ت ٢٨٤ هـ) نسب هجاءً من هجاء ابن الرومي إلى "خاطر الجنّ" (٢). وحتى الباقلانيّ (ت ٤٠٣ هـ) على ورعه وتشدّده في الدين رأى أنّ الشيطان يضرب في الشعر بسهمه، ويأخذ بحظه. وقد نسب أبو العلاء المعريّ (ت ٤٤٩ هـ) إلى رضوان خازن الجنة أن الشعر قرآن إبليس (٣)، لكنه نفى "الشعر عن الملائكة، لأن أعمالهم مبرورة صالحة، وأثبته للشياطين على لسان غيره لأن عملهم غير صالح، وإن كان هو لا يعتقد صحةَ نسبته إليهم ولا إلى الملائكة (٤)" وهو يقول ساخراً إن جنيّاً من بني الشيصبان أكدّ أن ما جمعه المرزبانيّ (ت ٣٨٤ هـ) من أشعار الجن "هذيان لا يعتمد عليه (٥)".

---

(١) الجاحظ، **الحيوان** ٦/ ٨٠، ٢٢٥، ٢٢٦.

(٢) أنظر الصوليّ، **أخبار البحتريّ**، تحقيق الأشتر، دار الفكر، دمشق، ١٩٦٤، ص ١٢٠، ١٢١.

(٣) انظر الباقلانيّ، **إعجاز القرآن**، تحقيق السيد صقر، ط٤، القاهرة ١٩٧٧، ص ٣٠٢، والمعري، **رسالة الغفران**، تحقيق عائشة عبد الرحمن، ط ٦، القاهرة ١٩٧٧، ص ٢٥٢.

(٤) محمد سليم الجندي، **الجامع في أخبار أبي العلاء المعري**، دمشق، ١٩٦٢، ٢/ ٩٢٧، ٩٢٨.

(٥) المعري، **رسالة الغفران**، ص ٢٩١.

بيد أن حسان بن ثابت والحُصين بن الحُمام المُرّيّ وبدر بن عامر الهُذليّ وصفوا القافية بأنها سماوية (٦) . وهذا اتجاه معاكس يوحي الصراع بين شعر الخير الموحى من الملائكة وشعر الشر الموحى من الجنّ .

ويتوسّط الأصمعي بين الاتجاهين فينسب الشر والقوة إلى شعر الفحول والضعف واللين إلى شعر الخير (أنظر أعلاه : القسم ١، الفصل ١) ، كما سوف ينسب الباقلانيّ تقصير الشاعر المفلق في شعر الزهد ، وتقصير الأديب في ذكر أحكام الدين (٧) ، الأمر الذي يجعل الغلبة لشعر الشرّ وأدبه ، وكأن للشياطين مجالاً معيناً هو الشعر خاصة والأدب عامة ، وأنّ للملائكة مجالاً آخر هو القرآن والحديث القدسيّ وما يدور في هذه الدائرة .

هذه الغيبية التي يغلب عليها الشرّ بعثت عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) ، في ما يبدو ، على تشبيه الشعر بالأصنام " من حيث الافتتان بها والإعظام لها "، أي بعثته على تصور الشعر شبيهاً بالآلهة الوثنية ، موحياً أنه من حيز الدين والإعجاز والغيب ؛ فهو يعتقد أنّ صور الشعر وبدَعه ومعانيه توهم النفس أن الجماد الصامت حيٌّ ناطق ، والمواتَ الأخرس فصَيح مُعرِب ، والمعدوم في حكم الموجود المشاهد (٨). أي أن المتأثر بالشعر يتوهم فيه ما يتوهمه عابد الأوثان من قدرتها على الخلق والحياة . وربما لهذا جعل الجرجاني بين الدين الإسلاميّ وبين الشعر حدّاً ، وكأنه يضع فاصلاً بين الإسلام والوثنية ؛ فقد رفض الشعر الذي يتضمن عبارات دينية ، في مجال اللهو ، كتفضيل المتنبي القبلة على التوحيد ، وتشبيه بعض المتأخرين سوادَ الصدغين بالكفر وبياضَ الخدين بالعدل والتوحيد ؛ لأنه لا يجوز أن تدعو شهوة الإغراب الشاعرَ إلى استعارة صور الجِدّ ، أي الدين ، للهزل والعبث والغزل (٩) .

ولقد كان الصوليّ (ت ٣٣٥ هـ) قد سبق إلى القول بأن الكفر يضرّ بالنفس لكنه لا يضر بالشعر بل قد ينفعه ، بدليل أن الشعراء الذين قتلهم الخلفاء لم

---

(٦) أنظر محمد عبد الرؤوف، **القافية والأصوات اللغوية** ، القاهرة ١٩٧٧، ص ٨٤ ، ٨٥ .

(٧) انظر الباقلانيّ ، **إعجاز القرآن** ، ص ٢٠٠ .

(٨) الجرجاني ، **أسرار البلاغة** ، ص ٣١٧ .

(٩) نفسه ، ص ٢١٥، وقارن عباس، **تاريخ النقد**، ص ٤٣٨ .

تـــنقص رتـــب أشعارهم ولا ذهبت جودها ، وكذلك أشعر الناس : أمرؤ القيس والـــنابغة وزهير والأعشى ، لم يضرَّهم كفرهم ، و لم يتقدم جريرٌ والفرزدقُ بسبب إيمانهمـــا عـــلى الأخطل بسبب كفره ، لكنّهما تقدما عليه ، عند بعضهم ، وتقدّم عليهما عند آخرين ، بالشعر نفسه (١٠) . وهكذا فإن الصوليّ يرى أن الشعراء لا يُحكم عليهم بدينهم أو بكفرهم بل بقيمة شعرهم . وقد نحا قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـــ) النحو نفسه حين أكّد أن للشاعر " أن يتكلم في ما أحبّ وآثر من غير أن يُحظـــر عـــليه معنى يروم الكلام فيه" رفيعاً كان أم وضيعاً ، رَفَثاً (أي كلاماً إباحيّـــاً) أم نزاهةً " وغير ذلك من المعاني الحميدة والذميمة "، لأن فحش المعنى لا يـــزيل جودة الشـــعر " كما لا يعيب جودةَ النّجارة في الخشـــب مثلاً رداءتُه في ذاته (١١) " ؛ وإن كان قدامة قد تكلم في المعنى الفاحش عامة ، وليس في الفاحشة بمعـــناها الديني الدقيق . والذي أجمل هذا الرأي وبدا كأن يضع القاعدة العامة هو القاضـــي علي الجرجاني ، وذلك في قولته المشهورة :" فلو كانت الديانة عاراً على الشـــعر، وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر ، لوجب أن يمحى اسم أبي نواس مـــن الدواويـــن [...] ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية ، ومن تشهد عليه الأمة بالكفـــر ، ولوجـــب أن يكـــون " هُجاة الرسول " بُكماً خرساً ؛ ولكنّ الأمرين متباينان ، والدين بمعزل عن الشعر (١٢)" . والتشابه واضح بين أدلة الصوليّ وأدلة القاضـــي الجرجاني ، لكن فضل الجرجاني أنه وضع القاعدة كما بيّنا . ولقد يكون في ذلـــك مـــا يؤكد عناية العرب بالوجه الفني للقصيدة أكثر من عنايتهم بالوجه المعنوي (١٣) ، لكن ما لا يمكن تجاهله هو أن الوجه الغيبي للقصيدة يربطها بالشر.

عـــلى أنهـــم ينسبون إلى النبيّ حديثاً ، لا ندري مقدار صحته ، يُدخل في كلام النبوة بيتَ طرفة المشهور:

ستُبدي لك الأيامُ ما كنتَ جاهلاً ... ويأتيكَ بالأخبارِ مَنْ لم تزوِّدِ

وحديثاً آخر يؤكد أن بيت طرفة ذاك وبيت الحطيئة:

---

(١٠) الصوليّ، **أخبار أبي تمام** ، ص ١٧٢- ١٧٥ .

(١١) قدامة بن جعفر ، **نقد الشعر** ، ص ١٧- ١٩ .

(١٢) الجرجاني ، **الوساطة** ، ص ٦٤ .

(١٣) أنظر عبده قلقيلة، **النقد الأدبي عند القاضي الجرجاني** ، القاهرة ١٩٧٦، ص ٢٦٠- ٢٧١ .

مَنْ يفعلِ الخيرَ لا يعدمْ جوازيَهُ لا يذهبُ العرفُ بينَ اللهِ والناسِ

مأخوذان من " التوراة حرفاً بحرف" (١٤) . وجليّ أن النبيّ ، إن صحت نسبة الحديثين إليه ، ينظر إلى مضمون البيتين فيجد فيهما معنىً من جهل الناس للغيب ، ومعنىً من رضاهم بالمعروف ومكافأتهم عليه ، وكأن ذلك أمْر به ؛ ويرى فيهما اقتباساً حرفياً من التوراة ، أي من كلام الأنبياء ، فيردّ ذلك إلى كلام النبوة ، موحياً أنه يتّهم الشاعرين بالسرقة ، أو أنهما ، على الأقل ، مطلعان على التوراة ككثير ممن بحثوا عن الدين في الجاهلية . لكنّ في أول الحديثين تكريماً لا شك فيه للشاعر ، لأن نسبة كلام من كلام النبوة إليه ، من غير الإشارة إلى التوراة ، يُشعر وكأنّ في شعره من النبوة قبساً ، وأنه إذا كان للنبي وحي يتنزّل عليه من السماء ، فللشاعر إلهام يُلقِي على لسانه كلام صدق رائعاً ، لا يمكن أن يكون مصدره الشياطين ، لأن الشياطين لا تنطق بكلام النبوة . فهذا الكلام المنسوب إلى الرسول يبتعد بالشاعر عن المصدر المزعوم له ، وهو الشيطان ، وعن الصورة الغيبية الخلقية الملصقة به ، وهي الشر، ويكاد يدخله في الخير الذي سينفيه الأصمعي عنه.

على أن حازماً القرطاجني لا يلبث أن ينسب إلى ابن سينا أن القدماء كانوا ينزلون الشاعر منزلة النبيّ ، فيعتقدون قوله ، ويصدّقون حكمه ، أو ينقادون لحكمه، ويؤمنون بكهانته (١٥) ؛ وليس هذا في كتاب ابن سينا: **فن الشعر**. وإذن فالقرطاجنيّ يذكّر بالصورة القديمة للشاعر النبيّ ، وإن كان يربطها بالكهانة ، والكهانة ليست مصدّقة في الإسلام . والحقيقة أن هذا المعنى تناوله أفلاطون وليس ابن سينا ولا أستاذه أرسطو ، وذلك في منظور وثنيّ وليس في رؤية دينية توحيدية ؛ فالشاعر عند أفلاطون مجنون تتلبسه ربة الشعر ، وهو منشدٌ مُلهم تبثّ الآلهة حديثها على لسانه ، وهو عاجزٌ عن الخلق ، إلا إذا تنزّل عليه الإلهام وتعطّلت حواسّه (١٦) .

وهكذا نجد أن الصورة العامة للشاعر تراوح ، عند العرب ، بين القدرة على التنبؤ عامة ، وبين النبوءة الشيطانية خاصة ، وبين الوحي الملائكيّ استثناء ،

---

(١٤) ابن عبد ربه ، **العقد** ، ٥/ ٢٧١، ٢٧٦، ٢٧٧ .

(١٥) القرطاجني ، **منهاج البلغاء** ، ص ١٢٢، ١٢٤ .

(١٦) أنظر ديتشس، **مناهج النقد الأدبي**، ترجمة نجم ، بيروت /نيويورك ، ١٩٦٧ ، ص ١٨-٢٠ .

وتجعل النبوةَ الصالحة في النادر مصدراً للشعر . لكن اللافت أن الوحي الملائكي قد ساعد على الهجاء عند حسان بن ثابت ، أي اقتحم فيه الملائكة ميدان الشـــياطين الأخص ، وفازوا عليهم (١٧) ، من غير أن يستطيعوا ذلك في ميدان الخير ، ميدانهم الأخصّ ، حيث ضعف شـــعر حسان ، على ما زعم الأصمعيّ .

---

(١٧) أنظر في ارتباط الهجاء بالشياطين والسحر: محمد محمد حسين ، **الهجاء والهجاءون في الجاهلية**، بيروت ١٩٧١ ، ص ٦٥- ٦٩.

الفصل الثاني

الإعجاز في الشعر

وما دام الشاعر ملهماً ، ويتصوره الوثنيون ومن ورث شيئاً من تصوراتهم شبيهاً بالنبيّ ؛ ففكرة الإعجاز لن تكون بعيدة عن الصفات التي نسبوها إليه . وقد دُرست فكرة إعجاز القرآن الكريم بتوسع لا حاجة لتكراره ، ولكن الذي يعنينا هنا هو ما نسب إلى الشعر من إعجاز .

ومن أوائل من استخدم هذه الفكرة أبو عمرو بن العلاء (ت ١٥٤ هـ) فقد زعموا أنه سئل :" أي بيت تقول العرب أشعر؟ " فأجاب :" البيت الذي إذا سمعه سامعه سوّلت له نفسه أن يقول مثله ، ولأن يخدش أنفه بظفر كلب أهون عليه من أن يقول مثله (١٨)" . فإذا فسرنا كلام أبي عمرو كان معناه أن أشعر بيت هو المطمع المؤيس . ويزعمون أن إبراهيم بن العباس أنشد لخاله العباس بن الأحنف (ت ١٩٢ هـ) هذا الشعر:

إليكَ أشكو ربِّ ما حلَّ بي ... مِنْ صدِّ هذا التائهِ المعجَبِ
إنْ قالَ لم يفعلْ وإنْ سِيلَ لَمْ ... يبذُلْ وإنْ عوتبَ لَمْ يُعتِبَ
صَبٌّ بعِصياني ولوْ قالَ لي ... لا تَشربِ الباردَ لَمْ أشربَ

ثم علّق عليه ، هو أو غيره ، بأنه هو الشعر ، ووصفه ، في ما وصفه به ، أنه " القليل النظير، العزيز الشبيه ، المُطمِع الممتنع ، البعيد مع قربه ، الصعب مع سهولته" . كما وصف الفضلُ بن سهل (ت ٢٠٢ هـ) عمرَو بنَ مسعدة (ت ٢١٧ هـ) وكلاهما من وزراء المأمون ، وثانيهما من الكتاب البلغاء ، بأنه " أبلغ الناس ؛ ومن بلاغته أنّ كلّ أَحَدٍ يظنّ أنه يكتبُ مثلَ كتبه ، فإذا رامها تعذّرت عليه (١٩)". وغني عن القول أن صفات الندرة والبعد مع القرب والصعوبة مع السهولة ، التي أحاطت بعبارة " المطمع الممتنع " تبدو تفسيراً لها ؛ وكذلك يمكن

---

(١٨) ابن عبد ربه ، **العقد** ، ٥/٣٢٥ .

(١٩) العسكري ، **كتاب الصناعتين** ، ص ٦١ .

إدخال ما وصفت به بلاغة ابن مسعدة ضمن هذا التفسير ، فيكون معنى المطمع المؤيس : العزيز النظير والشبيه ، البعيد المنال على قرب عبارته وسهولتها ، حتى إن كل الناس يظنون القدرة على بلوغه فيتعذّر عليهم ذلك . فلا بدع أن يسميه العسكري ، على لسان مجهولين ، بالسهل الممتنع أيضاً (٢٠) .

كذلك قرن أبو عثمان الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) التعجب بالإعجاز ، وذلك حينما أشار إلى أنّ من المستحيل ترجمة الشعر ، من غير أن يذهب حسنه ويسقط موضع التعجب منه ، موحياً أن إعجاز الشعر يكمن في نظمه ولاسيما وزنه خاصة (٢١) ؛ وينجم عن هذا أن النظم أهمّ ما في الشعر ، وأن العَروض هي خصوصية العرب وامتيازهم . ولذلك لا عجب أن يقول ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) : " أسْيَرُ الشعرِ والكلامِ [هو] المُطمِعُ ، يراد الذي يَطمع في مثله من سمعه ، وهو مكان النجم من يد المتناوِل (٢٢)" أي أنه مطمع معجز . ولا عجب أيضاً أن يصف الناشئ الأكبر (ت ٢٩٢ هـ) الشعر الجيد بأنه قمة في الإعجاز (٢٣) :

وأصحُّ القريضِ ما فاتَ في النَّـ ـظْمِ ، وإن كانَ واضحاً مستَبِينا
وإذا قيلَ ، أَطمعَ الناسَ طُرّاً وإذا رِيمَ ، أعجزَ المعجزينا

ويتمثل إعجازه في أنّ شأوه لا يدرك ، مع أنه واضح يطمع الناس في تحقيق مثله، فهو إذن المطمع الممتنع .

أما ابن طباطبا العلوي (ت ٣٢٢ هـ) ، فيطلب إلى الشاعر أن ينأى بالكلام إعجازاً (٢٤) . وهذا النأي يوحي معنى الاختلاف والسمو والفرادة التي ترفض التقليد .

ويصف القاضي عليّ الجرجاني (ت ٣٩٢ هـ) تصرف أبي تمام في بعض شعره ، ابتداء ، بالمعجز ، وأنه بعد ذلك "ينحط إلى الحضيض(٢٥)" . ومعنى ذلك أن فكرة الإعجاز مرتبطة بمعنى الارتفاع والسمو ، أو بما عبّر عنه أصحاب عمود

---

(٢٠) **كتاب الصناعتين** ، الصفحة نفسها.

(٢١) الجاحظ، **الحيوان** ، ١/ ٧٤، ٧٥ .

(٢٢) ابن قتيبة ، **الشعر والشعراء** ، ص ٤٧ .

(٢٣) أنظر ابن رشيق، **العمدة** ٢/ ٩٢ .

(٢٤) ابن طباطبا ، **عيار الشعر** ، دار الكتب العلمية، ص ١٢٦ .

(٢٥) الجرجاني ، **الوساطة** ، ص ٦٧ .

الشعر بالشرف – مرة شرف المعنى ، ومرة شرف اللفظ – وإن كان الكلام هنا يتصل بالارتفاع الكلي دون تعيين للتفاصيل .

ونرى القاضي الجرجاني وهو ينقد قصيدة المتنبي في الحمّى يعود إلى فكرة الناشئ الأكبر في المطمع الممتنع ، لكنه يسميه المطمع المؤيس ، وهو قريب من معنى المعجز ، وصفته فرادة المعنى واختراعه ، وسهولة اللفظ ، واجتماع الطبع والصنعة (٢٦) . ويستعمل ابن سناء الملك (٥٤٥– ٦٠٨ هـ) الوصف نفسه حين يتحدث عن شعر ابن الرومي فيؤكد أنه " يُطمع ويؤيس، ويوحش ويؤنس". لكن هذا المؤيس يتصف بالاتساع والنفاسة والخفاء والأعماق التي لا تُبلغ (٢٧) ، أي هو هائل الضخامة غامض ثمين . وينسب ابن رشيق إلى ابن جنّيّ (ت ٣٩٢ هـ) رواية طويلة في شأن ابن الرومي نفسه ؛ فيزعم أن هذا الشاعر قد لِيم لأنه لا يشبّه تشبيه ابن المعتز حتى عُدّ عاجزاً عن مثل شعره وهو أشعر منه ، وأنهم أنشدوه قول ابن المعتز يصف الهلال :

فانظرْ إليه كزورق مِنْ فضّةٍ قد أثقلتْهُ حمولةٌ من عنبرِ

فاعتذر بأن ابن المعتز ابن خلفاء وهو يصف ماعونَهُ ، ثم فاخر بوصفه لقوس الغمام (قوس قزح) وبوصفه لرقاقة الخبّاز . وقد عقّب ابن جنيّ أو غيره (الضمائر في الروايات القديمة تختلط بحيث لا يعرف مرجعها في كثير من الأحيان)، على أبيات ابن الرومي قائلاً :" وفي شعره أيضاً من مليح التشبيه ما دونه النهايات التي لا تبلغ ، وإن لم يكن التشبيه غالباً عليه كابن المعتز (٢٨)". أي أن ابن الرومي قد يعجز عن وصف ما يتصل بحياة الأغنياء ، لكنّ له في أمور أخرى تشبيهات مليحة معجزة أيضاً . فهناك أمران هنا : العجز النسبي الذي يتصل بتفاوت الطبقات الاجتماعية ، ولا يدلّ بالضرورة على إعجاز الشعر بل على عجز بعض الطبقات عن وصف ما لا يعيشونه ؛ والإعجاز الشعريّ الحقيقي الذي يتمثل في الصور البيانية التي تبلغ الغاية في البراعة ؛ فشعر ابن الرومي معجزٌ للشعراء لذاته ، أما شعر ابن المعتز فمعجزٌ للفقراء منهم بسبب جهلهم لنمط معين من الحياة.

---

(٢٦) **الوساطة** ، ص ١٢١ .

(٢٧) قارن إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي** ، ص ٥٨٣ ، عن **فصوص الفصول** .

(٢٨) ابن رشيق ، **العمدة** ٢/ ٢٣٦، ٢٣٧ .

كما ينسب ابن رشيق إلى أبي منصور الثعالبي (ت ٤٢٩ هـ) أنّ من صفات أبلغِ الكلام كثرة الإعجاز (٢٩) ؛ وذلك وصف غامض، ولعل المقصود بالكثرة هنا ، كثرة الصور المعجزة في الكلام .

ويصف ابن رشيق نفسه (ت ٤٥٦ هـ) أثر الشعر المعجز ، وإذا هو الإبهار " طولاً وحسناً وجودة (٣٠)" ، وذلك يعني أن صفات المعجز هي الطول وغاية الحسن والجودة ؛ فالقصائد القصار ، وفق هذا المعيار ، لا يمكن أن تكون معجزة؛ وهذا يذكرنا بشرط الطول في قصائد الشاعر الفحل (أعلاه : الفحولة).

لكن عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) يرفض فكرة الإعجاز البشري ونقضِ العادة ، ويعدّ القول به جهلاً وعيباً (٣١) . وهو موقف نابع من الالتزام الدينيّ للرجل ، واعتقاده ، على ما يبدو ، أنّ الخوارق والمعجزات لا تجوز أن تنسب في الإسلام إلا للأنبياء ، وإلاّ سقطت كل مقولة الإعجاز القرآني . فهو إذن قد ألمح ، بلا شعور، إلى الصراع بين الوثنية والتوحيد في النقد .

ويوحي عبّاس بن عليّ الصنعاني (ت بعد ٥٦٩ هـ) بأن اجتماع الإيجاز وحسنِ الرونق وعذوبةِ اللفظ وصحةِ المعنى في كلام عجيب يغني حسنه عن وصفه ، هو مما يلتبس بالإعجاز (٣٢). وهذا احتياط من الصنعاني ، على ما يخيّل إلينا ، يراد به التفريق بين إعجاز القرآن والإدهاش في كلام البشر ، ويقصد به ، بكلام آخر ، تعداد صفات الإعجاز ، من غير نسبته إلى الناس . وأهم ما فيه أنه نسب إلى الشعر شبه المعجز كثيراً من صفات البلاغة والشعر الجيد ، وزاد على ذلك صفة العجيب ؛ وليس العجيب ما تنكره لقلة اعتيادك له ، على ما أوحاه اللغويون ، لأن الصفة المشبهة تدل على دوام الصفة ورسوخها ؛ بل هو ما يمكن استنتاجه من قولهم :" إنما يتعجّب الآدمي من الشيء إذا عظم موقعه عنده ، وخفي عليه سببه " (**اللسان**، عجب)، وقد جعل القرآن الكريم " العجيب " صفةً لوضع سارة ولداً وهي عجوز وبعلها إبراهيم شيخ (**هود** ٧٢/١١) ، وصفةً لمجيء

---

(٢٩) **العمدة** ، ١/ ٢٤٦ .

(٣٠) نفسه ، ١/ ٢٠٧ .

(٣١) الجرجاني ، **الرسالة الشافية** ، **من ثلاث رسائل في إعجاز القرآن**، ص ١٣٦ .

(٣٢) الصنعاني ، **الرسالة العسجدية** ، ص ١٠٦، ١٠٧ .

الرسول وللبعث (ق ٥٠/٢، ٣)؛ أي لما يتجاوز طاقة البشر وعاداتهم ، ويدخل في قدرة الله المعجزة . فالعجيب هو وصف للشيء المهيب المعظّم الخفيّ السبب ، الذي يفوق الطاقة والعادات البشرية . من هنا كانت الصفة الغيبية للعجيب ومن ثمّ لشبه المعجز ، الذي لم يستطع الصنعاني إلا أن يدخله في المعجز من غير أن يشعر.

*****

وفي النتيجة ، فإن مفهوم الإعجاز الشعري ، وأحياناً النثري ، يعني ، عند النقاد القدماء ، استحالة تقليد العمل الفني الجميل ، أو وصول النص إلى النهايات التي لا تُبلغ ؛ ولذلك فالإعجاز صفة لنصٍّ لا يقال مثله ، ولا يشبهه أو يناظره شيء . وهنا طرفان للفرادة : طرف تقارنُ فيه الأعمال الدنيا بعمل أعلى ، وطرف يقارن فيه العمل نفسه بغيره فلا يوجد مثله . طرف يصور المحاولة لبلوغ الأعلى والإخفاق في ذلك ، وطرف يصور البحث عن القمم الأخرى والتثبت من أنها أقل ارتفاعاً من القمة المتحدّث عنها . من هنا الكلام على تعذّر التقليد وعلى انقطاع النظير.

غير أن الإعجاز لا يعني الصعوبة المطلقة ، بل هو صعوبة المحاولة يبذلها المبدعون لبلوغ مستوى ما ، وصعوبة البحث يبذلها النقاد للظفر بعمل مماثل ؛ أما المتلقّي ، قارئاً كان أو سامعاً ، فقد لا يجد إلاّ السهولة والبساطة وعذوبة اللفظ وصحة المعنى ، لأن النص المعجز قريب سهل واضح حسن النظم ، وهذا سبب طمع الشعراء والمنشئين في تقليده ؛ وهو أسْيَرُ الكلام بين الناس لجماله ، ولفرادته المتمثلة بتميز المعنى واختراعه واجتماع الطبع والصنعة فيه ولاتساعه وخفائه وعمقه ونفاسته . فهو مخترع ، إذن ، ولا يكفيه الطبع وحده ، بل لا بد له من جهد صناعي ليصبح مختلفاً نفيساً ، ولذلك رأينا ابن طباطبا يطلب النأي بالكلام إعجازاً . فالكلام لا يبتعد عن الطبقة العادية أو المتوسطة بنفسه ، بل لا بد له من تدخل أسلوبي من المبدع . ومما ينأى به المبدع عن الآخرين استعماله التشبيهات المليحة .

والإعجاز قد يكون ناشئاً عن ذات الشعر ، سواء أكان كلياً كإعجاز شعر ابن الرومي في تشبيهاته ، أم جزئياً يصح على جزء من القصيدة دون الأجزاء الأخرى، وقد يكون ناشئاً عن ذات الشاعر ، فيبدو نسبياً لا يتصل بتفوق الشعر

بل بتفوق الشاعر اجتماعياً ، إذ ينتمي إلى بيئة خاصة تخفى حقائقها على الناس الذين خارجها أو لا يعيشون ما فيها .

ومفهوم الإعجاز يشمل معنى غاية الارتفاع ، وذلك ما يوحيه كلام القاضي الجرجاني في شعر أبي تمام ؛ وهو يذكرنا بمصطلح الشرف ؛ كما يشمل غاية البعد ، وذلك ما يوحيه كلام ابن طباطبا في النأي وكلام ابن جني في النهايات .

وللمعجز شروط على ما يبدو ؛ فعدا عن الصفات التي ذكرناها منذ قليل ، ثمة صفتا الاتساع والطول ، وصفة الجودة ، وصفة التعجيب أو الإدهاش. والصفات الثلاث الأولى تذكرنا ببعض شروط الفحولة ، والصفة الأخيرة تذكرنا بمفهوم الطرب الذي يعرف به الشعر الجيد (أنظر أدناه: القسم ٣، الفصل ٥) . فالشعر المعجز ، بهذا ، ينبغي أن يكون من شعر الفحول ، وأن يكون مدهشاً، هذا عند من كان يؤمن بالفحولة.

والحقيقة أن صفة التعجيب أو الإدهاش صفة نفسية تدل على تأثير الشعر العظيم في المتلقي ، وهي قريبة مما سيشير إليه ابن رشيق من إبهار الشعر المعجز لذلك المتلقي . وهنا يبدو مفهوم الإعجاز متصلاً بمعنى المعجزة الغيبية ، ولذلك أومأنا ابتداء إلى تشبيه البدائيين للشاعر بالنبيّ ، وتكلمنا في الوحي والإلهام.

لكن هل من إعجاز بشري ، أم لا بد من رفض القول بمثل ذلك الإعجاز؟ الحقيقة أن الدين بمعزل عن الشعر ، كما قال القاضي الجرجاني ، ولذلك لا يدرس هذا الأمر من منظور عقديّ ، بل من منظور واقعي . إن الأمر لا يعدو تمييزاً بين أساليب مختلفة ، فلكل عصر قممه من الشعراء والناثرين ، وهؤلاء يتميزون بأساليب ومعان راقت لأبناء عصرهم أو لمن جاء بعدهم ، فوجدوها أرقى ما يمكن لمبدع أن ينتجه . أي أنها نوع من الاستجابة لذوق العصر أو لثقافته ، ولو كان ذلك الذوق وتلك الثقافة ممتدين في الزمن عصوراً متوالية حتى أصبحا تراثاً . لكن القدماء مفضَّلون على المتأخرين في عرف كثير من النقاد القدماء ، ومعركة القديم والحديث معروفة . كما أن النقاد مختلفون في الشعراء والناثرين أنفسهم ، والخلاف على القمم أيضاً مشهور: فأشعر الشعراء ليس واحداً في عصر من العصور، والفحل أو أكبر الفحول ليس مفرداً ، والمعركة حول البحتري وأبي تمام ،

وحول المتنبي ، وحول غير هؤلاء ، كل ذلك يذكّرنا اختلافَ معايير التفضيل والتقديم ، ومن ثم مقاييس الإعجاز عند من يعد عمل المبدع الأكبر معجزاً .

وعلى كل حال فإن الذين تحدثوا عن إعجاز الشعر إنما تناولوه في لمحات وأحكام سريعة ، خلافاً لأولئك الذين درسوا إعجاز القرآن . فإعجاز الشعر موضوع عرَضي ، على حين أنّ إعجاز القرآن موضوع مركزي أُلّفت له الكتب المتعددة، ووضعت فيه النظريات المختلفة .

واللافت أن الذين تحدثوا عن إعجاز الشعر لم يستعملوا نظريات الإعجاز القرآني في موضوع الشعر . وحتى حين أوحوا فكرة التجاوز ، فإنهم جعلوه تجاوزاً بين عملين أو بين عدة أعمال ، لكنهم لم يتحدثوا مثلاً عن تجاوز القواعد الأدبية واللغوية وتجاوز المعاني التقليدية أيضاً ، أي ما يدل على الفرادة ، و لم يشيروا إلى ثورة على التقليد ، وإلى ما كان يسميه القدماء خارجيّة ، أو على الأقل إلى حرية واسعة في استعمال تلك القواعد والمعاني ، وإلى محاولة للاختلاف ، بل اكتفوا بأوصاف عامة ومقارنات. لكنهم أشاروا إلى قريب من ذلك حين تناولوا موضوع الاختراع (أنظر أدناه: القسم ٤، الفصل ١). وربما كان الأجدر بهم أن يجمعوا بين الموضوعين معاً : الإعجاز والاختراع ، لكنهم قلما فعلوا ذلك.

*****

وفي العصر الحديث سمح مصطفى صادق الرافعي لنفسه بادعاء الإعجاز لكتابه **أوراق الورد** ، واصفاً قلمه بأنه "مهبط إشعاع تُلقَى إليه سبحات روح الجمال" فهو ساحر معجز . بل هو يعلن في بعض رسائله أن الإجماع منعقد على إعجاز الكتاب المذكور ، ويؤكد أنه كتاب وضع حداً فاصلاً للمعركة بين القديم والحديث . وهو يبين أن الإعجاز كائن في التركيب ، وتقدير القسمات ، وتدقيق التناسب ، وكل ذلك مصدر لانسجام الجميل الفنيّ (٣٢) .

---

(٣٢) أنظر **أوراق الورد**، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٨٢، ص ١٨١ ، وأبو رية، **من رسائل الرافعي**، القاهرة ١٩٦٩، ص ٢٠٤، ٢٢٦، **ووحي القلم**، دار الكتاب العربي، بيروت [د.ت] ١٧/١. ومع أن كلام الرافعي يكاد يفسر الشيء بنفسه ، أي يفسر الانسجام بالتناسب ، لضآلة الفرق بين المفهومين ، فإنه موقف يجعل الإعجاز ضرورة للفن الجميل ، ويوجب أن يكون كل فن جميل معجزاً ، فلا وسط في الفن ! وهذه مبالغة واضحة . والفن ، عند الرافعي ، لا يمكن إلا أن يكون معقداً معجزاً في تركيبه (**ديوان الرافعي**، القاهرة ١٩٠٣- ١٩٠٥، ٥/١) . وهذه جرأة لا=

= شك فيها من كاتب محافظ ملتزم ، وتدل وفق ما أشرنا إليه في كتابنا عنه، على ترجّحه بين التشدد الديني في الفكر والتحرر في الأدب . ومع ذلك فإنه لم يخرج عن أسلوب القدماء في الكلام على الإعجاز الشعريّ إذ تناوله من غير تعيين خصائص معينة له ، ودون أن يجعله ضمن نظرية واضحة .

الفصل الثالث

ما فوق التعليل والتعبير

ليـــس هـــذان مصـــطلحين استعملهما القدماء ، بل هما مستنتجان من العـــبارات التي استخدموها ودلّت على معناهما . ولعل أول من ألمح إلى العجز عن التعـــليل ابـــن سلام الجمحي (ت ٢٣١ هـــ) إذ نسب العلم بالأشياء الجميلة أو الثمينة إلى الصناعة والثقافة (يعني بالثقافة الخبرة والدربة وكثرة المدارسة) ، ونسب ذلك العلم تفصيلياً إلى النظر، وإلى البصر خاصة (أي الفطنة ونفاذ الفكر والمعرفة الحدســـية ، ويقال للفراسة الصادقة : "فراسة ذات بصيرة") ، وإلى الجهبذة ، أي الخبرة بالنقود ؛ فهذا العلم هو معـــرفة قيمة الشيء بالمعاينة أو بالسماع أو باللمس أو باللفظ ، من غير التعويل على صفة معينة له ، ولا إفادة من وزن أو لون أو مس أو وَسْم أو ذرْع أو صورةِ جسم أو تفاصيل وجه ورأسٍ أو خُلق أو سنّ أو صوت أو نفَس أو لحن ؛ فالشيئان يوصفان بالصفات نفســـهاً ويكون بينهما ، مع ذلك " بَـــوْن بعيد ؛ يعرِف ذلك العلماء عند المعاينة والاستماع ، بلا صفة يُنتهى إليها، ولا علم يوقف عليه [...] فكذلك الشعر يعلمه أهل العلم به (١)" . أي أن الخبراء يعـــرفون قيمة الأشياء وجواهرها ، ومنها الشّعر ، بالثقافة ، التي تعين على إدراك حقيقـــة الأشـــياء بسرعة ، وليس بصفات متعارف عليها . ولا ريب أن هناك ما يوحـــي التـــناقض في كلام ابن سلام ، إذ هو ينفي وجود علم يوقف عليه لتقدير الجمال أو القيمة ، ثم يتكلم في استعمال العلماء لمعرفتهم عند المعاينة والاستماع ، وفي عـــلم أهـــل العـــلم بالشعر ، بما يعني أن ثمة علماً يرجع إليه في تفضيل بعض الأشـــياء الجميلة على بعض ؛ ويبدو أنه لم يكن يملك القـــدرة على التعبير عـــن فكـــرة الاستعصاء على التعليل فاستعصى عليه الوصف، أو لعله استخدم مصطلح العـــلْم بمعـــان متعددة، أو لعله لم يمنح الأمر من الوقت ما يكفي ليخرج بالفكرة الواضحة، وكلها أمور كانت تسم التأليف في بداياته .

---

(١) ابن سلام ، **طبقات [فحول] الشعراء** ، ١/ ٥-٧ ، **واللسان** ، ثقف ، بصر.

أما ابن طباطبا (ت ٣٢٢ هـ) فقد أكّد أن " للأشعار الحسنة على اختلافها ، مواقع لطيفة عند الفهم لا تُحَدّ كيفيتها " ، وشبّه ذلك بأثر الطعام الخفيّ التركيب ، والروائح الطيبة ، والنقوش الملوّنة ، والإيقاع المطرب ، والملامس اللذيذة الشهية (٢) ؛ أي الأمور التي تتمتع بها الحواس كلها : الذوق والشمّ والسمع والبصر واللّمس ، والتي لا يُعرف كيف تؤثر في تلك الحواس . وهنا عجز لا عن تعيين علة المتعة بل عن معرفة الكيفية ، أي طريقة التأثير . لكن معرفة الطريقة ، تؤدي غالباً إلى معرفة العلة . فابن طباطبا يشير ، بصورة غير مباشرة ، إلى ما لا يعلل من المتعة بالشعر ، وما يشبه تلك المتعة من متع الحواس الخمس التي لا خلاف في أنها أمور تجريدية مبهمة ، أشباه طيفية (خفيه)، تُحَس ولا يعرف كيف هي ، كالطعم والرائحة والنقش والإيقاع والملمس . ولا ريب في أن هذا تجريد لافت للمعاني والصور الشعرية ، يجعلها غير خاضعة للنقد العلمي ، وربما مرتبطة بالحدس والشعور فحسب .

ثم تطرق أبو سليمان الخطّابي (ت ٣٨٨ هـ) إلى هذا الموضوع بصورة أوضح ، فتوسع في ما ابتسره ابن سلام ، حين اكتفى بضرب المثل بالأحجار الكريمة والنقود والنخل والرقيق والدوابّ والغناء ، ثم جعل حكم الشعر هو حكم كل هذه الأشياء . يقول الخطابي : " وقد توجد لبعض الكلام عذوبة في السمع وهشاشة في النفس لا توجد لغيره منه ، والكلامان معاً فصيحان ، ثم لا يوقف لشيء من ذلك على علة ". ويضرب على ذلك مثلاً أبياتاً نحلها جرير لذي الرُّمة وزادها على أبيات قصيدة له بالتواطؤ معه ، فلما سمع الفرزدق القصيدة كلها أنكر على ذي الرُّمة الأبيات التي زادها جرير ، إذ " استدركها بطبعه ، وفطن لها بلطف ذهنه (٣) ". وهذا يعني أن أسباب الإعجاز البلاغي خفية وأنّ الإعجاز ، الذي هو موضوع الخطابي هنا ، يُعرف من أثره في النفس ، لا من الصفات الظاهرة ، ويدركه الطبع والذهن اللطيف . فالأثر النفسي صدى لِلعِلَل الجمالية الخفية يؤدي إلى نوع من الإدراك الطبْعي (العفوي) للتفريق بين الأشياء الجميلة وتَقدُّمِ بعضها على بعض.

---

(٢) ابن طباطبا ، **عيار الشعر** ،٢١، وقارن أدناه : القسم ٣، الفصلان ٣ و ٥ .

(٣) الخطابي ، **بيان إعجاز القرآن** ، ضمن **ثلاث رسائل في إعجاز القرآن**، ص ٢٤، ٢٥.

وكذلك القاضي عليّ الجرجاني (ت ٣٩٢ هـ) الذي يوحي أن المعايير النقدية البلاغية قد تكون مخطئة ، بل يكاد ينفي جدوى تلك المعايير ، محيلاً على القلب والطبع في الحكم على الشعر ، ذاهباً إلى أن الشعر " يُمتحن بالطبع لا بالفكر" وإلى أنه " لا حظّ فيه للمحاجّة، ولا طريق إلى المحاكمة ، وإنما أقصى ما عند عائبه ، وأكثر ما يمكن مُعارضَه أن يقول :" فيه جهامة سلبته القبول ، وكزازة نفّرت عنه النفوس ، وهو خال من بهاء الرونق (٤)". والصورة قد " تَستكمل شرائط الحسن ، وتستوفي أوصاف الكمال [...] ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن ، والتئام الخلقة [...] وهي أحظى بالحلاوة ، وأدنى إلى القبول ، وأعلق بالنفوس ، وأسرع ممازجة للقلب ، ثم لا تعلم — وإن قاسيت واعتبرت ، ونظرت وفكّرت - لهذه المزية سبباً ، ولما خُصَّت به مُقتضِياً [...] وغاية ما عندك أن تقول : موقعه في القلب ألطف ، وهو بالطبع أليق " وتحيل في ذلك على " باطن تحصّله الضمائر . كذلك الكلام منثوره ومنظومه (٥)" . فالتفكير والنظر الدقيق والتأمل ، كلها أمور لا تفيد في الحكم على الصورة الشعرية ، والجهد المبذول في ذلك جهد ضائع ، والمرجع النقدي في النهاية ، هو القلب والطبع . أي إن الجرجاني يحيل على الفطرة والأثر النفسي غير الواضح ، ويكاد يلغي عمل النقد ، بالمعنى العلمي للكلمة . لكنه يعدّد ، من غير أن يشعر ، صفتين لتقديم بعض الصور والعبارات الجميلة على بعض ، هما: الحلاوة واللطف ، وصفات لتأخير بعضها عن بعض ، هي: الجهامة والكزازة والافتقار إلى بهاء الرونق ، أيّ الحيوية . ومع أن بعض صفات التأخير أقل إبهاماً من صفتي التقديم ، ولا سيما صفة الكزازة (أي اليبس وعدم الطواعية) التي يمكن أن تستبين في حروف اللفظ وفي تركيب العبارات ، فإنها في النهاية صفات غامضة ، لا تصلح لقاعدة علمية ، ولا تؤدي معرفتها إلى تغيير جوهري في الرأي الذي أبداه القاضي الجرجاني.

ويشير القاضي عليّ الجرجاني ، فوق ذلك ، إلى وجهين لعيوب الشعر ، (وبالتالي لمزاياه) : وجه ظاهر يتصل باللغة والوزن والذوق ، ووجه غامض يُبلَغ بالرواية والدراية ودقة الفطنة وصفاء القريحة وبعد الغوص ؛ وملاكه صحة الطبع

---

(٤) القاضي الجرجاني ، **الوساطة** ، ص ٤١١.

(٥) نفسه ، ص ٤١٢ .

وإدمان الرياضة (٦) . أي أنه يمكن تعليل القبح ، وبالتالي ، الحُسنِ بمقاييس معروفة مـــن ناحية ، وخفية من ناحية أخرى ، وهذه زيادة الجرجاني على من سبقه ، وإن لم يعـــينّ عناصـــر الوجه الغامض أو ميادينه . وتلك العناصر هي ، استنتاجاً ، ما يتصل بسائر عناصر الشعر من بلاغة وتصوير وإيقاع موسيقيّ غير عروضيّ . لكن لمـــاذا الرياضة؟ إنها ، على الأرجح ،لاكتساب العادة المُعينة على التمييز ، على نمط مـــا أشـــار إليه ابن ســـلام الجمحي ، وما سوف يقولُ به حازم القرطاجني وابن خلدون . أي هي تغليب للعمل العفوي البديهي وللعادة على العمل العلمي .

وينـــتقل القاضي الجرجاني إلى ما بعد الحكم وهو التعبير عنه ، وعنده أن الإنســـان قد يعرف الفكرة أو الحكم لكنه لا يجد التعبير عنه إذ " ربما قصّر اللسان عـــن مجاراة الخاطر ، ولم يبلغ الكلام مبلغ الهاجس". وهو ينسب إلى الشافعي قولاً في الجـــواب عن بعض المسائل الفقهية ، هو :" إني لأجد بيانها في قلبي ، لكن ليس ينطق بها لساني (٧)" . فالجرجاني لم يكتف بالإشارة إلى ما لا يعلل ، بل بلغ ما لا يقـــال ، وهـــو مـــا سماه الفرنسيون *l'ineffable* ، وصورته عنده صورة الخواطر والهواجـــس ، أي الأفكـــار المبهمة (٨) ؛ على أنه ، في رأينا، فكرة غير متكاملة ، ولذلك يعجز الإنسان عن التعبير عنها .

القاضـــي الجرجاني ، إذن ، يضع القلب والضمير والطبع بإزاء معرفة اللغة والوزن والذوق ، ويجعل الباطن والغامض بإزاء الظاهر . أي أنه ، باختصار ، يضع الخفـــيّ والشـــعوريّ ، الخارج عن حدود التعليل ، بإزاء المعرفي الصريح ، القابل للتعليل وللقياس العلمي . واللافت هو أنه يجعل الذوق مقياساً معرفياً عاماً يشارك فيـــه الخاصيّ والعاميّ (٩) ؛ وهذا موقف غير مقنع ، لأن الذوق أمر نسبي لا يمكن إخضـــاعه للمقاييس المعرفية ، ولا يصح الزعم أنه مشترك ، إلا في حدود الذوق العام الذي من الصعب تحديده على كل حال.

ويتناول عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـــ)، تلميذ القاضي الجرجاني

---

(٦) **الوساطة** ، ص ٤١٣ .

(٧) نفسه ، ٤٣٠ .

(٨) والهَجْس : النبأة ، أي الجرس أو الصوت، تسمعه ولا تفهمه . **اللسان** : هجس ، نبأ .

(٩) راجع الحاشية ٧ .

على ما هو معروف، ما يسميه النمط الخامس من التخييل الذي يُتناسى فيه التشبيه وتُصرف النفس عن توهّمه، فيبيّن أن المجاز في هذا النمط يُخفى، ويُدّعى أنه حقيقة، فتُحمل النفس على تخيّل الصورة، من غير تعليل (١٠)؛ وهذا قد يعني أن المجاز الخفي يحل، عند الإيهام بصحة الصورة ، محل التعليل، عند بيان صحة القضية أو الفكرة الصريحة. ويشير عبد القاهر الجرجاني إلى مذهب من مذاهب هذا النمط، وهو نسبة خاصّية المشبّه به إلى المشبَّه مع إخفاء التشبيه؛ كقول المتنبي مادحاً :

لا تَعجَبوا مِنْ بلى غلالته قد زرَّ أزرارَهُ على القمرِ

بمعنى أن القمر هو الذيَ أبلى الكَتّانَ، وكأن الشاعر يؤكد أن الحديث عن القمر بعينه ، وليس عن الممدوح وثيابه . ويعقّب الجرجاني على ذلك بقوله :" وهذا موضع في غاية اللطف لا يبين إلا إذا كان المتصفّح للكلام حسّاساً يعرف وحي طبع الشعر وخفيّ حركته التي هي كالخلس (١١)" . فهو ينسب الخفاء إلى التشبيه، وغاية اللطف (الدقة والخفاء) إلى المذهب ، والطبع إلى الشعر ، جاعلاً منه وحياً (كلاماً خفيّاً) ، كما ينسب إليه خفاء الحركة ، وإنْ كان يشبّه حركته بالخلس (الأخذ على غفلة) . فهو ينظر إلى الشعر نظرة غيبية تجعل كل ما فيه خفياً ، ويدخل بعض تخييله في ما لا يعلل ، وبعضاً آخر في ما يحتاج إلى قوة الإحساس والمعرفة لكشف أسراره . وسنرى من بعد كيف أن الجرجاني نفسه قد وجد في النمط الثالث من التخييل سحراً " لا يبلغ البيان كنه ما ناله من اللطف والظرف (١٢)" . فهنا يدخل صاحبنا في ما لا يوصف ، مؤكداً سحر الشعر ، في المعنى والصورة ، من خلال عجز البيان عن إدراك حقيقة أثره (الخفيّ).

ويبدو حازم القرطاجني (ت ٦٨٤ هـ) أكثر وضوحاً في ذلك ، إذ يشير إلى صفات حسن التأليف والتلاؤم في حروف الكلمة ، وفي الجملة ، وفي الاستعمال ، وفي التوازن اللفظي أو المقطعيّ ، وفي الموقع المناسب ، ثم يستدرك بما يسميه تنويراً فيقول :" وقد تُعدم هذه الصفات أو أكثرها من الكلم وتكون مع ذلك متلائمة التأليف لا يُدرى من أين وقع فيها التلاؤم ولا كيف وقع ، ليس

---

(١٠) انظر كتابنا: **نظريات الشعر** ، ١/ ١٢٦.

(١١) الجرجاني ، **أسرار البلاغة** ، ص ٢٨٢، ٢٨٣ .

(١٢) أنظر أدناه: القسم ٢، الفصل ٤ ، والجرجاني ، **أسرار البلاغة** ، ص ٢٦٢.

إلا لنسبةٍ وتشاكلٍ يَعرِض في التأليف لا يُعبَّر عن حقيقته ولا يُعلم ما كنهه ، إنما ذلك مثل ما يقع بين بعض الألحان وبعض ، وبعض الأصباغ وبعض ، من النسبة والتشاكل ، ولا يُدرى من أين وقع ذلك (١٣)" . ويزيد القرطاجني موضحاً من بعد أنّ " الطلاوة تكون بائتلاف الكلم من حروف صقيلة ، وتشاكل يقع في التأليف، ربما خفي سببه، وقصّرت العبارة عنه (١٤)" . فلحسن التأليف وتلاؤمه وتشاكله ، عند القرطاجني أسباب ظاهرة ، وأسباب خفية تستعصي على المعرفة والتعليل والتعبير ، كما أن حقيقته نفسها قد تكون مستعصية على الإدراك .

والأوضح من ذلك ، في هذا الصدد، ما سيقوله القرطاجنّيّ نفسه في ما سمّاه حسن المأخذ ، يعني الطريقة الحسنة للتعبير عن المعنى، إذ أشار إلى أنّ من ذلك " ما لا يُقدر أن يُعبَّر عن الوجه الذي من أجله حَسُن ولا يعرف كنهه، غير أنه يعرف أنه مأخذٌ حسن في العبارة من حيث إنك لو حاولت تغيير العبارة عن وضعها " زال حسن الكلام . ويستند القرطاجني في ذلك إلى قول من يسميه سهل ابن مالك :" إن من المعاني المعبَّر عنها بالعبارات الحسنة ما تُدرك له مع تلك العبارة حسناً لا تدركه له في غيرها من العبارات ، ولا تقدر أن تعبّر عن الوجه الذي من أجله حَسُن إيراد ذلك المعنى في تلك العبارة دون غيرها ولا تعرب عن كنه حقيقته، إنما هو شيء يدركه الطبع السليم والفكر المسدّد ، ولا يستطيع فيه اللسان مجاراة الهاجس "، وهذا قريب مما سبق القاضي الجرجاني إلى القول به (أعلاه). ويضرب القرطاجنيّ مثلاً بالجارية يزيد ثمنها لحسن دَلّها " وذلك شيء إن أدركه الحسّ فغير مُعربة عن كنهه العبارة (١٥) ".

*****

لقد تناول النقاد العرب والمستعربون، إذن، ما يرونه غامضاً من الأحاسيس تجاه الشعر الجميل وكل فن ومظهر حسن، وذلك على مستويات ثلاثة : العجز عن التعليل، والعجز عن التعبير، والعجز عن الوصف. وإن كان المستويان الأخيران متقاربين، وربما مترادفين، وكانت المستويات الثلاثة كلها متداخلة. فقد خلط ابن

---

(١٣) القرطاجني ، **منهاج البلغاء** ، ص ٢٢٢، ٢٢٣ .
(١٤) نفسه ، ص ٢٢٥ .
(١٥) نفسه ، ص ٢٧١- ٢٧٣.

ســلام مثلاً بين ما لا يوصف وما لا يعلل ، إذ نفى وجود صفات للجميل تسمح بوجــود علم يفاضل به بين الأشياء الجميلة ، ولا سيما الشعر؛ لكنه رد المفاضلة نفســها إلى الخــبرة ، وجعل الخبراء هم أهل العلم، أي جعل الخبرة نفسها علماً، وهذا من مظاهر الاضطراب في المؤلفات القديمة. والحقيقة أن الصفات المجهولة التي يــومئ إليها هي علة الحكم، فهو إذن يتحدث عن العجز عن التعليل، فيعتمد في الحكــم التفاضــلي عــلى شيء مجهول لا يعيّنه: أهو الإحساس ، أم معايير نقدية مــبهمة، أم شــيء آخر؟ كما لا يعيّن الحاكم: أهو العقل أم الذكاء أم الطبع أم القلب؟ لكن الخطابي عيّن ذلك، إذ نفى صراحة وجود علة معروفة للحكم، وعين المقيــاس والحاكم أيضاً: فالمقياس في الحكم التفاضلي هو الأثر النفسيّ الذي يتركه الشــعر، والحاكم هو الطبع والذكاء، أي ما هو راسخ في النفس من قوالب نفسية وعــادات (أنظــر أدناه : القسم ٣، الفصل ٢) فضلاً عن الفكر. بيد أن القاضي الجرجاني ينفي أي عمــل للفكر في هــذا المجال ، ويحيل الأمر كلــه على الطبع والقــلب . لكــن نفي عمل الفكر ليس بالضرورة نفياً للذكاء ، بل هو نفي لمجال محــدود منه هو مجال المنطق والمحاجّة في تمييز الشيء الجميل ، وتعويلٌ على ما يؤثر في الــنفس مــن أشياء في العمل الفنيّ محبّبة أو منفّرة. على أنّ الجرجانيّ يعود، في موضــع آخر، فيدع للحجة متسعاً ، لكن في ما يشترك فيه الناس من معرفة لغوية وعروضــية، حاصــراً انتفاء التعليل في سائر أمور الشعر ، أي في المعنى والصورة والموسيقى غير العروضية، وحاصراً في الوقت نفسه القدرة على تمييز ذلك في صحة الطبع المتمثل في الفطنة والقريحة، وفي إدمان الرياضة المتمثل في الدربة والرواية .

أمــا انتفاء التعليل عند عبد القاهر الجرجاني فلا يطول عناصر الحكم على الشــعر ، بل الأسلوبَ الشعري؛ فانتفاء التعليل هذا يخرج عن النقد والمفاضلة إلى الطــريقة التي يصل بها الشاعر إلى التخييل، وليس للنقاد أي محل في ذلك، لأنه من أســرار صنعة الشاعر التي يستطيع بها الإيحاء للمتلقّي بقبول إسناد الشيء إلى غير صــاحبه، من غير تكلّف أيّ تعليل. وجلّ ما يستطيعه الناقد هو أن يستبين اللطف الــذي في تلك الصنعة، ولا يقدر على ذلك ، في كل حال، إلا إذا كان حسّاساً عارفاً لوحي طبع الشعر وخفيّ حركته. فالأمر منوط بالإحساس ، أما المعرفة فهي للملامسة الخفي وليس لإدراك كنهه الذي لا يوصف. والطريف أن الجرجاني يصف هــذا الكنه ويخضعه للمناقشة والتحليل، ويضرب عليه ، في ما يضرب ، مثلاً من

الشعر قام هو بترجمته عن الفارسية! أي أنّ كنهه ليس سراً على الجرجاني! وهـــذا دأب النقاد القدماء يدّعون تصوير حقيقة الأشياء وينفون القدرة على تصويرهـــا. والمهم أن الكنه هنا يراوح بين خفاء الصنعة الشعرية وبين حقيقة التأثير الشعري في النفس ، الموصوف، عند الجرجاني ، باللطف والظرف والسحر.

ويسلك القرطاجني طريقاً مشابهاً ، فيرى أن ســرّ الجمال الشعري كـامن في التناسب والتشاكل ، وأن بعض أنواع هذين لا يُــدرَك كنهُــه، ولا يعُــرف مصدره. والمصدر ها هنا أقرب إلى يكون بمعنى العلة أو السبب. فثمة مجــهولان: طريقة الشاعر الخفية ، التي أشار إليها عبد القاهر الجرجاني من قبل أيضاً، وســببُ تأثير الشعر في المتلقّي. ويزيد القرطاجني على ذلك جهل كنه الحُسن نفسه. لكنـه يتركَ فسحة لإدراك هذا الكنه ، حاصراً الأمر ، على طريقة القــاضي الجرجــاني تقريباً، بقدرات خاصة هي الطبع السليم والفكر المسدّد. فهو بذلك يخالف طريقـة عبد القاهر الجرجاني ، إذ يؤكد خفاء حقيقة الحســن وســر تأثــيره، وإمكــان إدراكهما، في الوقت نفسه، لا كعبد القاهر الذي فصّل عناصرَ الصورة الشــعرية وبيّن سر صنعتها، ثم أعلن استحالة إدراك ذلك. والظاهر أن القرطـــاجني شــعر بالتناقض المشار إليه فتحاشاه.

يبقى جهل الكيفية الذي انفرد ابن طباطبا بالإيماء إليه ، والذي يرجح فيـه معنى الطريقة المؤثّرة في متلقي الشعر. والكيفية هنا تعبير غامض يؤول في النهاية إلى معنى العلة، ويتضمّن وجهين: وجه العمل الشعري نفسه، ووجه التأثير في المتلقي .

أما قضية العجز عن التعبير فأمر مختلف يتصل، ظاهرياً ، بقدرة الناقد علـى وصف الحقيقة أو صياغة الحكم ، ويتصل فعلياً بوضوح الفكرة المتصلة بالحقيقـة أو بالحكمِ وغموضها (١٦) ، وليس متصلاً بما يعجز الشـــاعر عــن قولــه فيوحيــه

---

(١٦) أي بما عبّر عنه مصطفى صادق الرافعي ، سنة ١٩٣١ بـ" ما لا يوصف وما لا يجد بيانــه في اللسان ، مع أنه حيّ قائم في العين والضمير" . أنظر **أوراق الورد** ، ص ١٢٣.

إيحاء (١٧) ؛ فالفرق بين الأمرين أن الأول يتصل بلغة المتلقي أو الناقد ، والثاني يتصل بلغة الشاعر نفسه.

وقد عبر القاضي الجرجاني عن الأمر الأول فأشار إلى إمكان وجود الحكم في الذهن وعجز الإنسان عن التعبير عنه، وجعل لِمثلِ هذه الحال صورةَ الخاطر أو الهاجس ، أي الفكرة الهيوليّة ، وتكون في الغالب ناقصة. وقد زاد عليه القرطاجني إذ زعم أن التعبير يعجز عن وصف حقيقة التناسب والتشاكل، وعن علة الحسن، إجمالاً أو تفصيلاً. وقد ميّز بين مستويين فكريين: صورة المُدرَك وصورة التعبير عنه . فصورة المُدرَك هنا هي الهاجس، أي نفس ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني، والتعبير عنها هو الكلام الوصفيّ. أي أن الأمر عنده أيضاً لا يتجاوز الفكرة غير المكتملة، التي من الطبيعي أن تفتقر إلى الوضوح والطواعية للتعبير .

وفي كل هذا التصوّر للطف الصورة الشعرية وسر صناعتها وغموض تأثيرها وعجز التعبير عن حقيقتها أو عن الحكم عليها، نشعر أنّ الشعر داخل في عالم الخفاء: خفاء الصنعة، وخفاء التأثير، وخفاء الفكرة المتصلة به ، ويكاد يكون من عالم الغيب ، ويذكّرنا بالأرواح الخفية، وإنْ لم يقل النقاد ذلك، ويعيدنا لاشعورياً إلى اتصال المفهوم البدائيّ للشعر بالغيب؛ فهو من وحي الجنّ غالباً، ومن وحي الملائكة نادراً (أنظر أعلاه: القسم ٢، الفصل ١).

ومواضيع ما لا يعلل، وما لا يقال ، أي ما هو فوق اللغة، وما لا يوصف، تستحق وقفة خاصة. إنها ليست مقاييس نقدية بل هي تحاشٍ للقياس وإعلان للعجز عن معرفة السبب، أو القدرة على التعبير عنه ووصفه. فما يُعجَز عن تعليله ليس المفتقر إلى علة ومعلول، بل الذي يجهل الناقد أو المتلقي علته ، ويتخفّف من جهد

---

(١٧) كالذي وصفه الشاعر الفرنسي بول فيرلين (١٨٤٤-١٨٩٦م)، أحد آباء الرمزية، بـ " ما لا يعبّر عنه" *l'inéxprimable* كالذي وصفه الشاعر الفرنسي جان موريا *MORÉAS* ١٨٥٦- ١٩١٠م) بـ " معنى السر وما لا يُقال "

V. VAN TIEGHEM, *Grandes doctrines littéraires en France,* p.p. 251,252, 257,258

وكالذي ألمح إليه مصطفى صادق الرافعي نفسه ، حين نقد سنة ١٩٣٤ ديوان **الملاح التائه** لعلي محمود طه ، مشيراً إلى تعمق طه في " أسرار الألفاظ وما وراء الألفاظ، وهي تلك الروعة البيانية التي تكون وراء التعبير وليس لها اسم في التعبير" (**وحي القلم**، ٣٦٨/٣) وإن بدا ذلك تفصيلاً هاماً هو إدخال ما لا يعبر عنه في ما وراء اللغة ، وربما ما فوق اللغة لأنه يُعجزها.

البحث عنها، مع أنها ربما كانت ماثلة في وعيه الباطن، متصلة بذكريات وتأثيرات مختلفة، تقتضي معرفتها استقصاء وتحليلاً نفسياً معقداً، لا للشاعر وشعره بل للناقد أو المتلقي نفسه، واللحظة الشعرية لا تحتمل ذلك. ويكون ما لا يعلل ، بالتالي، وصفاً للناقد أو المتلقي أكثر مما هو وصف للشعر نفسه. والعجز عن الإدراك لا يصح أن يكون دليلاً على جودة الشعر أو على فساده أو قبحه، وهو قريب من التعريف بالنفي الذي يرفضه المناطقة.

نعم ، إن معرفة الوجه الخفي أو الغائب من أي شيء نافعٌ جداً في فهم وجهه الظاهر لأنه مكمل له ، على أن يكون ذلك في موضوع الشيء نفسه لا في موضوع آخر. أي أنه ، هنا، قد يكون نافعاً في معرفة بعض التكوين النفسي والمعرفي والسلوكي للناقد أو المتلقي ، لا في الحكم على جمال الشعر. وهو يدخل، على كل حال، في نسبية الأحكام الجمالية. ولذلك كثرت الأحكام غير المعللة عند النقاد العرب والمسلمين، وكثرت الخلافات بينها، سواء في ذلك ما تعلق بطبقة الشاعر أو ما اتصل بفحولته أو بقيمة نتاجه الشعري. وإذا أردنا الاستطراد إلى الزمن الحديث قلنا إن النقد التأثري أو الانطباعي هو أكبر ورثة تلك النسبية.

لكنّ ثمة حالة واحدة يمكن فيها قبول القول بما لا يعلل، وهي المتصلة بالذوق العام الذي يتصف به مجتمع من المجتمعات. فهناك معايير جمالية مشتركة لكل مجتمع، بعضها واضح صريح كحبّ قدماء العرب للمرأة الممتلئة الجسم، البيضاء البشرة، وذات الشعر الأسود المسترسل ، الخ. وبعضها الآخر غامض يعسر التدقيق فيه وتحليله، لأنه ميراث شعبي عريق لا يتعلق بفرد بل بعادات أمة أو جماعة وبأخلاقها الممتدة في التاريخ. وهذا ما يمكن حقاً اعتباره مما لا يعلل، لأنه في لغة الوجدان النفسي ، أي فوق اللغة الكلامية اللفظية..

لكن ينبغي الحذر في ذلك من الخلط بين ما لا يستطيع الفرد وبين ما لا تستطيع الأمة نفسها تعليله ، فيُجعل الحكم عاماً وهو خاص. والحذر أيضا من تنازع المعايير في المجتمع المتعدد القوميات التي لا شك في اختلاف المعايير الجمالية فيها بين شعب وشعب آخر، سواء كانت تلك المعايير معللة أو غير معللة. والحذر أخيراً من الخلط بين مالا يعلل من الجمال الشعري وبين ما يقتضي طرح الاحتمالات المتعددة كالأحاجي . صحيح أن بعض الشعراء المحدثين في القرن

العشرين أدخلوا الأحجية والملحة المضحكة في الشعر، لكن ذلك ليس مما يسهل الاتفاق عليه وإساغته.

وإذا كان العجز عن إيجاد العلة نقصاً في عمل المتلقي أو الناقد، فإن في العجز عن صوغ الرأي أو الحكم، نقصاً في صورة الحكم نفسه أو في القدرات التعبيرية والفكرية للمتلقي أو الناقد، وليس سببه خصوصية الشعر الغامضة وأساليبه المبهمة. فالحكم الفقهي الذي زعموا أن الشافعي قد عجز عن التعبير عنه ليس كائناً، على الأرجح، في طبيعة القضية، بل لعله حكم لم يستتمّ عناصره ويحتاج الشافعي إلى استتمامها لتكوين فكرة واضحة في القضية، ولربط ذلك بالقواعد الشرعية المناسبة التي تؤدي إلى حكم واضح. من هنا صورة الهاجس التي أعطيت لمثل هذه الحالة والتي تمثل الفكرة الغامضة (١٨).

---

(١٨) وقد يقرب هذا الرأي مما قال به الفيلسوف النمساوي لودفيغ فيتغنشتاين (١٨٨٩- ١٩٥١م) الذي قرر أن ما لا يمكن قوله بوضوح ولا يمكن الكلام فيه، يجب السكوت عنه؛ وإن كان فيتغنشتاين هنا يفرض قراراً يجافي التطور العلمي الذي يمضي من البساطة البدائية إلى التعقيد المتقدم، وهو، على كل حال، يربط رأيه بفلسفة لغوية خاصة مفادها أن الكلام المحمّل بالمعنى، هو الكلام الذي يُنتج صورةً للعالم، أي الذي تعكس صورته المنطقية بنية الوقائع؛ وأن المعنى الإجمالي للعالم ولوضع المتكلم فيه خارجٌ عن طبيعة الواقع ويستعصي على الخطاب. من هنا ينتج أن علوم الأخلاق والجمال والميتافيزيقا، لا يمكنها كلها إعطاء مادة تعبيرية حقيقية. وفلسفة الأشياء تبلغ بنا في النهاية إلى الاعتراف بوجوب الصمت، والسياق المنطقي القَبْلي للأشياء لا يجري إلا وفق قواعد مبهمة تمثل القواعد النحوية العميقة.

V.GARNIER, Gilles Gaston , Art. *Wittgenstein*, *Universalis Ency.*

الفصل الرابع

السحر واللطافة

والنقاد والشعراء المتأثرون بالصورة الوثنية للشاعر يدخلون أيضاً فكرة السحر في النقد، وهي مصحوبة أو موصوفة غالباً بصفة اللطافة الدالة على الدقة والغموض والخفاء، والمستعملة في الأدب نعتاً للفظ وللمعنى كليهما . صحيح أن النبي قال :" إن من البيان لسحراً " كما هو مشهور، لكنّه عملياً نهى عن السحر وعن الإيمان به؛ فهو قد قرّر وجود تأثير كلامي شبيه بتأثير شيء منهيٌّ عنه هو السحر، ليس إلاّ. وقد شرح ابن رشيق معنى هذا الحديث الشريف بـ" أنّ السحر يخيّل للإنسان ما لم يكن، [وذلك] للطافته وحيلة صاحبه. وكذلك البيان يُتَصوَّر فيه الحق بصورة الباطل، والباطل بصورة الحق، لرقة معناه، ولطف موقعه (١)" . ويصف رؤبةُ بن العجاج الشاعرَ الخطيب النسابة أبا بكر بن الحكم الأسيديّ الذي ذُكر أنه " كان أحلى الناس لساناً، وأحسنهم منطقاً، وأكثرهم تصرّفاً" فيقول:

لقد خَشِيتُ أنْ تكونَ ساحرا راويةً مَرّاً ومَرّاً شاعرا (٢)

وقد علق النهشليّ على ذلك بقوله :" جَعَل نظيرَ الشعر في الحكمة السحرَ الذي هو أعذب شيء وأدقه وألطفه (٣)" ، كما علق ابن رشيق عليه فقال : " فاستعظم حاله حتى قرنها بالسحر (٤)" . فعذوبة الشعر ودقته ولطفه وعظمته، تُختصر كلها بأثر السحر في نفوس السامعين، فكأنما الشعر هو الكلام السحريّ المدهش المستولي على النفس. ولذلك روى كتاب **الأغاني** أن أَمَةً تحمل دفتر شعر عمر بن أبي ربيعة، مرت بعبد الله بن مصعب ، جدّ سيدتها فاطمة ، وهو بفناء منزله ، فقال لها عبد الله :" ويحك! تدخلين على النساء بشعر عمر بن أبي ربيعة؟ إن لِشعره

---

(١) ابن رشيق ، **العمدة** ، ١/٢٧ .

(٢) الجاحظ ، **البيان والتبيين** ، ١/٣١٩ .

(٣) النهشليّ، **اختيار من كتاب الممتع** ، تحقيق الكعبيّ، ليبيا وتونس، ١٩٧٨، ص ٢٨ .

(٤) **العمدة** ، ١/ ١٩٧ .

لموقعاً من القلوب ومدخلاً لطيفاً، لو كان شعرٌ يسحر لكان هو، فارجعي به" (٥). فقوة الموقع في القلب والمدخل اللطيف إليه هو السحر الشعري ، إذا صح التعبير.

وقد أكد ابن طباطبا (ت ٣٢٢ هـ) وجود عجائب في شعر المولدين " استفادوها ممن تقدّمهم، ولطّفوا في تناول أصولها منهم، ولبّسوها على من بعدهم، وتكثّروا بإبداعها، فسلمت لهم عند ادعائها للطيف سحرهم فيها، وزخرفتهم المعاني " مع أن المتقدمين " قد سبقوا إلى كل معنى بديع ، ولفظ فصيح ، وحيلة لطيفة، وخِلابة ساحرة (٦)" . أي أن من الشعراء العباسيين من هو صاحب عجائب وسحر، ، فعنده شيء من الخوارق من ناحية ، وهي تكون عادة للأنبياء ، أو لأولياء الله الصالحين في رأي بعضهم، ومن القدرة على التأثير الفائق في النفوس، من ناحية أخرى، وهما شيئان متكاملان وربما متلازمان، بينما يتمتع الشعراء القدماء بالإبداع وسحر القول والسبق إلى الألفاظ والمعاني. فالخارقيّة الموصوفة هنا يستفيدها المحدثون من أولئك الشعراء القدماء الذين لم يتركوا للمتأخرين شيئاً، متوسلين التلطّفَ والخداع بالسحر والزخرفة لجعل المقتَبس المدّعى مقبولاً. وهكذا تبدو عجائب المتأخرين مجرد احتيال في انتحال المعاني والزخرفة ، فنبوّهم أو ولايتهم أقرب إلى الخداع منها إلى الصدق.

وابن طباطبا يكمل هذه الفكرة ، فيشير إلى أنّ الشاعر يستطيع بالتلطّف أن يستدعي الإصغاء إلى المعاني المكرّرة والصفات المشهورة، وكلها مملول ثقيل، وذلك بشَوْبها بما يُلبسه عليها ، من استعمال جهاها المختلفة وتضمينها ما يوافق اختلاف أحوال الزمان " فيكون فيها غرائب مستحسنة، وعجائب بديعة مستطرفة [...] في كل فن تُوجبه الحال التي ينشأ قول الشعر من أجلها ، فتُدفع به العظائم ، وتُسل به السخائم ، وتُخلب به العقول ، وتسحر به الألباب ، لما يشتمل عليه من دقيق اللفظ ولطيف المعنى (٧)". بل هو يقدم الشعر على السحر (٨)، فيجد

---

(٥) انظر الإصفهاني ، **الأغاني** ك ، ١/٧٨ .

(٦) ابن طباطبا ، **عيار الشعر**، ص ١٤، ١٥ .

(٧) نفسه ، ص ١٢٥، ١٢٦ .

(٨) نفسه ، ص ٢٢ .

اللطيفَ المعنى منه والحلو اللفظ، الخ . " أنفذ من نفث السحر" ؛ فعمل الشاعر ، إذن ، التلطّف والإيهام وخداع العقول وسحرها من خلال الغرائب والعجائب الكلامية التي يأتي بها لتحسين ما هو مكرور مشهور، فهو بالتالي مجرد مخادع أو مزيّن مبهرج . وذلك حطٌّ من قدر الشاعر لا رفعٌ له ، ويبدو حضاً على الاحتيال والخداع ليس إلاّ ، وذلك نتيجةٌ لتلك الفكرة القطعية التي تقدّس القدماء ، وتنظر إلى المحدثين نظرة إنسانية عادية ، فتمدح براعة بعضهم ، وتأخذ على بعضهم السخف والتقصير وما أشبه ذلك.

لكن عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) يطوّر الفكرة بصورة إيجابية ، وذلك عند كلامه على التمثيل والتخييل . فهو يتناول التمثيل فيرى أنه أخصّ من التشبيه بتحريك " قوى الاستحسان " ومكامن الاستظراف ، و " يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين [...] وهو يريك المعاني الممثّلة في الأوهام شبهاً في الأشخاص الماثلة ، والأشباح القائمة ، وينطق لك الأخرس ، ويعطيك البيان من الأعجم ، ويريك الحياة في الجماد (٩)" ، أي أنّ الجرجاني يجد في تشخيص الأشياء وتأنيسها وإحيائها بالتمثيل عملاً شبيهاً بالسحر ؛ بمعنى أن الساحر يخيّل للرائي أشياء وهمية ، تشبه الشخوص والبشر. كما يعالج موضوع النوع أو النمط الثالث من التخييل ، وهو الذي يقوم على ادعاء علّة يختلقها الشاعر لما هو صفة ثابتة للشيء ، أي ادعاء علة مغلوطة (أنظر: الفصل السابق) ، كالزعم أنّ السُّحب محمومةٌ وأنّ ما ينصبّ منها هو عرق الحمى ، وأن مصدر الرائحة الطيبة هو الطِّيب المدفون في التراب ، وأن الفراق هو سبب صفرة الشمس عند الغروب، الخ. (١٠)، ثم يعلّق على هذه الطريقة بأنها أنعمتْ على باب التشبيهات " بضرب من السحر ، لا تأتي الصفة على غرابته ، ولا يبلغ البيانُ كُنهَ ما ناله من اللطف والظرف ؛ فإنه قد بلغ حداً يَردُّ العَزوف في طباع الغزِل، ويلهي الثكلان عن الثكل، وينفث في عقد الوحشة [...] ويبين جملة ما للبيان من القُدرة والقدر (١١) " . كما يتحدّث الجرجانيّ عن النمط الخامس من التخييل ، أي الذي يُتناسى التشبيه

---

(٩) الجرجاني ، **أسرار البلاغة** ، ص ١١٨ .

(١٠) نفسه ، ص ٢٥٦، وما بعدها، وكتابنا: **نظريات الشعر** ، ١/ ١٢٦.

(١١) نفسه ، ١/٢٦٢ .

فيه ، وتُصرف النفس عن توهّمه ، بإخفاء المجاز وحمل النفس على تخيّل حقيقةٍ مدّعاة من غير أن يعللها (قارن الفصل السابق)، وذلك كالزعم أن علو المنزلة صعودٌ في السماء ، أو أنّ المكرمات الصعاب مرقى إلى السماء أيضاً ، أو أنّ الحبيبة شمس تُظِلّ الشاعر من الشمس ، الخ. ثم يشير إلى أن " مدار هذا النوع ، في الغالب، على التعجّب وهو وليّ أمره ، وصانع سحره [...] وتراه أبداً وقد أفضى بك إلى خِلابة لم تكن عندك، وبرز لك في صورة ما حسبتَها تظهر لك (١٢)" . فهذا الموقف يجعل الشاعر فاعلاً منتجاً ينهض إلى الابتكار لا إلى تزيين ما هو قديم مكرور بالتمويه وخداع الناس عن الحقيقة فحسب، ويجعل طريقة الشاعر تؤدي إلى أثر السحر النفسي ، وهو أثر مبهج أو مطهّر وفق التعبير اليوناني ، يصرف الناس عن أحزانهم ووحشتهم ، ويفجؤهم بما لا يتوقعون . فالشعر يبدو، بذلك ، عملاً شفائيّاً ، ويتميز بالقدرة على إحداث الإعجاب من طريق المفاجأة . وذلك فهم متقدم يرفع من شأن الشاعر ولا يحط منه.

ويطلب المظفر بن الفضل (ت ٦٥٦ هـ) " اللفظَ الرشيق الحلو اللطيف السهل الآخذ بمجامع القلوب، المستولي على قوى النفوس، والواصل إلى الأفهام من غير حِجاب [...] والمُشاكل للأرواح لفظاً ورقة، وللسحر حلاوةً ودقة (١٣) " . فهو يمحض رشاقة اللفظ وحلاوته قوة سحرية يفصّل وصفها ابتداء ثم يسميها انتهاء، فهي تستولي على القلب وقوى النفس وتبلغ الفهم مباشرة، وتأخذ صورة الروح في اللفظ، وصورة السحر في الحلاوة والدقة. وهي صورة شبه صوفية لما يصيب المأخوذ بالشعر من نشوة ولاتّحاد المتلقي بالذات الشعرية، أو لما يصيب المسحور من آثار القوة النفسية للساحر.

*****

وهكذا فإن النقاد العرب حين جعلوا للشعر سحراً أو شبهوا أثره بأثر السحر، فإنما كانوا يريدون أن يمحضوه صفات خاصة هي التخييل - أي الإيحاء بما ليس موجوداً، أو بما ليس حقيقياً- وجمالُ اللفظ من رقة وعذوبة ودقة، ولطفُ المعنى ، وضخامةُ العمل ، والإدهاشُ ، والقبول ، والزخرفة ، والغرابة، والتطهير

---

(١٢) **أسرار البلاغة** ، ص ٢٧٨- ٢٨١ وكتابنا: **نظريات الشعر** ، ١٢٦/١، ١٢٧ .

(١٣) المظفر بن الفضل ، **نضرة الإغريض** ، ص ٣٩٠ .

الشفائيّ ، والاستيلاء. وبالتالي أرادوا أن يجعلوا فيه قدرة على الاستلاب الذي يُخضع المتلقي وينقله إلى حال جديدة غير حاله المعهودة؛ لكنه استلاب نافع نفسياً، لأنه ممتع وشافٍ، فهو من السحر الأبيض ، وليس من السحر الأسود، إذا صح التعبير .

وبالتأكيد فإن النقاد لم يتناولوا الجانب القاتم من السحر، وبالتالي من الشعر، فلم يلتفتوا إلى الهجاء وإيذائه، ولا إلى ما يشبه الهجاء من وعيد وتعيير ، لأن هذا الجانب لا يناسب صورة السحر التي أرادوها للشعر، تلك الصورة التي تبدو دائماً مشرقة؛ فنعت الساحر يقال ، في ميدان الجمال عادة ، للمدهش الحسن وليس للمدهش القبيح. فنحن نقول مثلاً : جمال ساحر ولا نقول قبح ساحر، فهي صفة مدح، أو صفة لما يراد له أن يكون منتهى المدح، وليست صفة ذم. وما دامت تتصل بالشعر عامة فلا بد أن تكون صفة حسنة، لأن للشعر هيبة وهالة رائعة عند العرب، مهما تضمن من تفاصيل مؤذية.

وغني عن البيان أن الذي جعل العرب يقيمون هذه المقايسة بين الأمرين هو صورة الشاعر الجاهلي، الذي زعموا أنه يستوحي الجن، على ما بينا آنفاً. وللجن علاقة بالسحر عند من يعتقدونه قديماً وحديثاً، لأن للساحر والشاعر، في تصوّرهم ، مساعدين أخفياء من أولئك الجن ؛ وللجن أعمال متعددة ، كما هو معروف : منها الوحي الشعري، ومنها المساعدة على التأثير النفسي في الآخرين خيراً أو شراً، ومنها إرشاد بعض الناس إلى الصواب وإنباؤهم بغيب الماضي والمستقبل. ومن الجن من يأتي في اليقظة ، ومنهم من يأتي في المنام. إنهم يمثلون العقل الباطن للجماعة أو للفرد في رأي الشعوب البدائية، ولا سيما العقل المبدع. والشعر يعتمد اعتماداً كبيراً على ذلك العقل .

فالشعر، في النهاية، جزء من السحر الكلامي، الذي يقابل السحر الإشاريّ الحركيّ المجرّد، وقد تطور ، على ما يبدو ، عن القراءات والهمهمات والتمتمات والمخاطبات السحرية والتعاويذ العلنية. وكما كان السحرة جدود أطباء الجسد خاصة، وربما النفس والجسد معاً، كذلك كان الشعراء ، عندهم ، أطباء النفس ورافعوها إلى ما هو أمتع . وكما استخدم السحرة الرموز استخدمها الشعراء .

وهناك علاقة ثانية بين الشعر والسحر، هي العلاقة الموسيقية، فقدماء السحرة كانوا يجمعون بين السحر والرقص والغناء، ولا سيما في المعابد، والشعراء القدماء كانوا يجمعون أيضاً بين الشعر والرقص والإنشاد وربما الغناء، حتى اختلط مفهوم الشعر بمفهوم الغناء، على ما بيناه في الجزء الأول من هذا الكتاب.

وعلاقة ثالثة، هي علاقة الصورة، فكلام السحرة كلام غريب، وغير مفهوم غالباً، وفي الكلام الشعري غموض وغرابة يميزانه من النثر، ويطلبهما أكثر النقاد، ولا سيما غرابة الصورة على ما سوف نرى.

ولعل هذه الفكرة القديمة هي جدةُ فكرة الرمزيين، بصورة من الصور(١٤) ولم تفارق سائر الشعراء المعاصرين، في أحدث مذاهبهم: المذهب السريالي (١٥)؛ واللافت أن مصطفى صادق الرافعي كان يؤمن بالسحر والعرافة فعلاً، على ما يؤكده محمد سعيد العريان (١٦)، فلا عجب، بعدُ، أن ترد كلمة السحر على قلمه بكثرة عند وصفه للأدب عامة والشعر خاصة (١٧).

---

(١٤) ولا سيما عند بول فاليري، الذي وجد اللغة السحرية متحققة في شعر ملاّرميه، واعْتقدَ أن هذا الشاعر توصّل، عبر الاقتراب الجريء، الشادي بصورة غريبة، كما في الكلمات المخدّرة، وبالألق الموسيقي للبيت الشعري وامتلائه المفرد، إلى الإشعار بوجود الشيء الأقوى في الشعر الأوليّ: الصيغة السحرية. وإن الشعر ينبغي له أن يُنتج، بواسطة الكلمات الخالصة، وقبل أي شيء آخر، فعلَ السحر، ذلك الإحساس بالأَسْر الذي لا مرجع له. وعلى الشاعر الذي يبتغي تحقيق هذا الأثر أن يؤمن بقدرة الكلام، وأن يؤمن في فعالية الصوت في هذا الكلام أكثر من إيمانه بدلالته. إن الشاعر، في رأيه، وثني لعبادته الكلمة الربّة؛ وإن الكلمة الموضوع هي ربّة وليست آية الرب. ولا وجود عند الشاعر لنفْس بلا جسد، ولا شيء أقل تنسكاً منه. واللغة الشعرية تضادّ اللغة النثرية بطريقة استعمالها للكلمات.

V. VANTIEGHEM *Grandes doctrines littéraires en France.* p.p .282, 283

(١٥) ففي إعلان السرياليين المشهور وفي مقالات بروتون، نجدهم يعتقدون أن النظر إلى الحياة، بغير رأي مسبق، يكفي لملاحظة أن السحر الغريب في ظواهر الكون، وتواليها غير المعقول، وافتقارها إلى المنطق، يقدّم لنا أحياناً كل خصائص الحلم. وهذه الصورة أصح، عندهم، من الصورة المنطقية للأشياء. ومن ثم فالسحريّ والحلم، بمعناهما المبتذل ومعناهما الشعري التقليدي ليسا مَفَرّاً ولا ملجأ، بل إدخال للسحريّ في الواقع. وليس الحلم إلا وجهاً من وجوه الواقع. V. *Ibid. p. 293.*

(١٦) أنظر محمد سعيد العريان، **حياة الرافعي**، ط٣، القاهرة ١٩٥٥، ص ٢٧٤، ٣٣٤.

(١٧) فهو يجد سحراً في اجتماع الحقيقيّ والخياليّ (**وحي القلم**، ٢/٢١١، ٢١٨) ويجد للبليغ صناعة أدبية وسحراً (**حديث القمر**، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٢، ص ٨)، وينسب =

لكن لا حاجة إلى القول إن الفرق واسع بين فكرة السحر عند النقاد العرب القدماء وعند الرمزيين والسرياليين والرافعيّ، ويكفي تذكّر الفاصل الزمني والفاصل الجغرافيّ بين الفئتين، حتى يؤكد المنطق لنا ضرورة وجود ذلك الفرق الظاهر بين النظرتين، إن كان ثمة نظرتان فحسب. لكن العرب المحدثين سلوكوا في صياغة فكرة السحر الشعري الحديثة، ربما قبل اطّلاع بعضهم على النظريات الغربية، مثل مصطفى صادق الرافعي كما رأينا .

= إلى الشاعر والمغنيّ القدرة على سحر النفوس (**ديوان الرافعي** ، ١/ ١٤) ، وإلى الشعر تأثير السحر ، وإلى الخيال سحره للحواس (نفسه ، ٢/٣)، وإلى القصيدة الغزلية المعنى الخلاّبَ الساحر (**رسائل الأحزان** ، دار الكتاب العربي، بيروت ، ١٩٨٢، ص ٣٢) وإلى عين الشاعر احتكار التهيّؤ لرؤية سحر الطبيعة (**وحي القلم** ، ٣/٢٣٥).

الفصل الخامس

الـــــروح

هذا المفهوم الغيبي المبهم الذي ترك حتى القرآنُ الكريم تفسيرَه وجَعَله، كما هو معروف ، من أمر الله ، نسبه بعض النقاد العرب إلى المعنى ، لأن المعنى أيضاً مفهوم مبهم ، ولأن الصلة بينه وبين اللفظ الذي رآه النقاد أنفسهم جسداً غير واضحة ، وكذلك لأن الفصل بين اللفظ والمعنى أمر مفتعل ، كما سنرى في فصل لاحق . لكنّ صورة الجسد والروح هذه ذات دلالة إيجابية توحي بتقدّم على طريق النظرية الأدبية ، وبإحساس علمي غامض ينطوي على فرضية من شأنها أن تؤدي إلى رؤية جديدة ، في هذا المجال ؛ فكثير من النظريات العلمية الدقيقة انطلقت من أفكار مبهمة وفرضيات وهمية ، وبعضها بدأ بنوع من الأسطورة.

والتعبير عن المعنى/ الروح جاء عفواً في كلام للأصمعي (ت نحو ٢١٠ هـ) يصف فيه أشعرَ بيت تقوله العرب بأنه ما يسابق لفظه معناه (١) ، أي أنه منح اللفظ والمعنى معاً صفة الحيوان ، أي ذي الروح . وهذا المنحى يُلحظ في كثير من أقوال النقاد الذين وصفوا اللفظ بقلة الماء والرونق أو بكثرتهما، ومن أولئك ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) عند كلامه ، مثلاً ، في شعر لبيد (٢) . ومعروف أن في الماء دلالة الحياة ، وأنّ في الرونق دلالة الصفاء.

لكن أول من تصور تلك الثنائية الروحية الجسدية ، في ما نعلم ، هو ابن طباطبا (ت ٣٢٢ هـ) ، فقد شبّه المعنى ، ابتداء ، بالجارية الحسناء ، واللفظ بالمَعْرِض الذي يزيدها أو ينقصها حسناً (٣) ؛ أي أنه جعل المعنى شبيها بكائن حيّ هو الإنسان ، بل ربما بأجمل الناس وهو الجارية الحسناء ، وإن كان قد أشار إلى أنّ ذلك المعنى قد يكون قبيحاً ، وهذا يؤدي إلى أن تكون الجارية المشبَّه بها قبيحة

---

(١) ابن عبد ربه ، **العقد،** ٥/٣٢٥ .

(٢) ابن قتيبة ، **الشعر والشعراء** ، ص ١٤ .

(٣) ابن طباطبا ، **عيار الشعر** ، ص ١٤ .

أيضاً. لكن هذه تفاصيل غير هامة ، والمهم هو تلك الروح التي محضها ابن طباطبا للمعنى . لكن الرجل لا يلبث أن يستعمل لفظتي الروح والجسد صراحة فيؤكد أن " الكـــلام الذي لا معنى له ، كالجسد الذي لا روح له " مستشهداً قولَ حكيم لا يســـمّيه ، وهو أن للكلام جسداً وروحاً " فجسده النطق ، وروحه معناه " (٤). فالذي استعمله ابن طباطبا على سبيل التشبيه ، عدّه الحكيم المجهول حقيقة ؛ وبدل مصطلح اللفظ استخدم الحكيم المجهول مرادفه ، وهو النطق .

والطـــريف أن ابن عبد ربه (ت ٣٢٧ هـــ) معاصرَ ابن طباطبا ، نسب قريـــباً مـــن ذلك إلى من سمّاهم العلماء ، فقال :" واعلم أن العلماء شبّهت المعاني بالأرواح ، والألفاظَ بالأجساد واللُّباب "، على أنه لم يلبث أن جعل اللفظ كساء للمعنى (٥) على طريقة ابن طباطبا ، لكن من غير تشبيهه بالجارية .

ويـــروي أبـــو هـــلال العسكري (ت ٣٩٥ هـــ) عن العتّابيّ ، الشاعر العباسي (ت ٢٢٠ هـــ) أنّ " الألفاظ أجساد والمعاني أرواح ، وإنما تراها بعيون القـــلوب (٦)". فـــزاد الـــرؤية القلبية للشعر ، بتعبير قريب من كلام الصوفية .

لكـــن ابـــن رشيق (ت ٤٥٦ هـــ) نســـب إلى العتابيّ نفسه ، وفي هذا المعـــنى ، كلاماً مختلفاً هو أنّ " قيّم الكلام العقل [...] وجسمه القريحة ، وروحه المعاني (٧)" . وهذا يُخرج اللفظ من حيز الشعر ويُحلّ محله القريحة التي تنتسب إلى الطبع عادة ، ويجعل الشعر خاضعاً للعقل وكأنه يكوَن كالهيولى في العقل ثم يتحقق بالقـــريحة – وهي القدرة على الإبداع – فيمنحه الإبداعُ روحاً هو المعنى . فهناك إيحـــاء بعملية إبداع متكاملة ، أو خلق بقريب من المعنى الذي ورد في الآية التاسعة والأربعين من سورة آل عمران (٨) ، إذا صحّ تأويلنا . وتوسّع ابن رشيق في نفس مـــا نســـبه ابـــن طباطبا إلى بعض الحكماء ، فأشار إلى أن " اللفظ جسم وروحه

---

(٤) **عيار الشعر** ، ص ١٧ .

(٥) ابن عبد ربه ، **العقد** ، ٥/ ٣٩٤ .

(٦) العسكري ،**كتاب الصناعتين** ، ص ١٦١ .

(٧) ابن رشيق ، **العمدة** ١/ ٢٤٧ .

(٨) تقول الآية المذكورة : " إني أخلق لكم من الطين كهيئة الطير فأنفخ فيه، فيكون طيراً بإذن الله " وقريـــبة مـــنها الآية ١١٠ من سورة المائدة ، حيث يأتي الخلق بمعنى التجسيم ، وحيث يُعبَّر عن معنى الوجود الحيّ بفعل " كانَ" لا بفعل " خَلَق " .

المعنى ، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم ، يضعف بضعفه ، ويقوى بقوته ؛ فإذا سلم المعنى واختل بعضُ اللفظ كان نقصاً للشعر وهجنة عليه [...] وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان للّفظ من ذلك أوفرُ حظٍ ، كالذي يعرض للأجسام من مرض بمرض الأرواح . ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ [...] فإن اختل المعنى كله وفسد بقي اللفظ مواتاً لا فائدة فيه ، وإن كان حَسَنَ الطلاوة في السمع ، كما أن الميت لم ينقص من شخصه شيء في رأي العين ، إلاّ أنه لا ينتفع به [...] وكذلك إن اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصحّ له معنى ؛ لأنّا لا نجد روحاً في غير جسم البتة (٩)". فهو إذن يرى المعنى روحاً أو كالروح يصحّ ويمرض؛ وهو تصوّر جديد، يبدو أقرب إلى التعبير الصوفي منه إلى اللغة النقدية العلمية . وهو يجعل اللفظ متناسباً طرداً مع المعنى ، يضعف أو يختل بضعفه واختلاله ، ويموت بموته ، والعكس صحيح أيضاً.

وقد رأينا منذ قليل كيف مدح عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) من فنون البلاغةِ التمثيلَ والتخييلَ ؛ وذلك لأسباب منها أهما يمنحان الأشياء أجساماً (شخوصاً) وأرواحاً (نطقاً وحياة) (أنظر أعلاه : القسم ١، الفصل ٢، والقسم ٢، الفصل ٤) ؛ كما أنه مثلُ سواه ، يجعل المعاني كساء الألفاظ ، لكن بأسلوب تأنيسيّ ؛ إذ يوحي أنّ المعنى ينبغي أن يقود المتكلّم إلى الأساليب البديعية وإلاّ جاءت العبارة متكلّفة ، وأنه يجمُل بذلك المتكلّم أن يرسل " المعاني على سجيّتها " ويدعها " تطلب لأنفسها الألفاظ ، فإنها إذا تُركت وما تريد لم تكتسِ إلاّ ما يليق بها ، ولم تلبس من المعارض إلاّ ما يزينها (١٠)" . لكأنّ المعاني ، عنده ، كائنات حية تَختار الألفاظ وتصارع الإنسان في ذلك ، فإن انقاد لها برزت في أحسن مظهر ، وإن قاومها كان عاقّاً وموحِشاً لها (١١) .

وينقل محمد بن حيدر البغدادي (ت ٥١٧ هـ) أقوال ابن طباطبا مباشرة ، وبصورة حرفية ، من غير المرور بابن رشيق ، لكن مع قليل من التشويه ،

(٩) **العمدة** ، ١/ ١٢٤ .

(١٠) الجرجاني ، **أسرار البلاغة** ، ص ١٣، ١٤ .

(١١) نفسه ، ص ١٣ .

مردّه ، على الأغلب ، إلى النَسْخ أو التحقيق (١٢) ، فلا ضرورة لتكرار نصه.

على أن قدامة بن جعفر (٣٣٧ هـ) يستعمل صورة فلسفية يونانية جاعلاً " المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة " ويجعل " الشعر فيها كالصورة " ؛ أي أنه يجعل المعاني مادة والشعر صورة ، مشبهاً ذلك بالخشب في النجارة والفضة في الصياغة (١٣) . وذلك مأخوذ من أفلاطون في كلامه على الهيولى والصورة .

وعلى النهج عينه يمضي الحاتمي (٣٨٨ هـ) فيشبه القصيدة بـ " خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض "، موضحاً أن انفصال بعض أعضاء الإنسان عن جسمه يترك فيه عاهة (١٤) . فهو يؤمن بالوحدة العضوية للقصيدة ، ويرى أن النقص في القصيدة معيب ، كالعاهة في الإنسان الحيّ ، فالقصيدة أشبه ، إذن ، بالأحياء . وكالحاتمي محمد بن حيدر (ت ٥١٧ هـ) نفسه ، فهو يجعل القصيدة كالإنسان بوحدة أعضائه ، لكنه يرى أن انفصال أي عضو يؤدي إلى بطالة الجسم (١٥) .

وأخيراً يؤكد ابن خلدون (ت ٨٠٨ هـ) أن سرَّ الكلام " وروحَه في إفادة المعنى ، وأما إذا كان مهملاً فهو كالموات الذي لا عبرة به (١٦) ". فهنا يبدو الكلام كله كالكائن الحيّ ويبدو المعنى روحاً له ، ويبدو زوال المعنى طريقاً إلى الموت ، وذلك غير بعيد مما قال به ابن طباطبا وابن رشيق .

*****

وفي المحصلة ، فإن أكثر النقاد الذي ذكرنا تصّوروا المعنى روحاً أو ذا روح . ولّما كانت تلك الروح غير مرئية ، فإنهم قد جعلوها من عمل القلب ، أي من الفكر والعاطفة ؛ وبذلك جعلوا غير المرئيات في حيز واحد ؛ لكنهم اختلفوا في وصف اللفظ : فبعضهم جعل النطق جسداً، وبعضهم جعل اللفظ نفسه جسداً أو

---

(١٢) محمد بن حيدر ، **قانون البلاغة** ، ص ١٥٠، ١٥١ .

(١٣) قدامة بن جعفر ، **نقد الشعر** ، ص ١٧ .

(١٤) أنظر إحسان عباس، **تاريخ النقد** ، ص ٢٥٧ .

(١٥) **قانون البلاغة** ، ص ١٢٠ .

(١٦) ابن خلدون، **المقدمة** ، ص ١١١٦ .

جسماً أو لُبّاً أو كساء . والنطق هو مرادف اللفظ ، وإن أصبح لكل منهما معنى اصطلاحيّ مختلف يتصل في الأول بالعمل الكلامي ، ويتعلق في الثاني بالصورة الصوتية الناتجة عن ذلك العمل . ولا حاجة إلى القول إن الجسد والجسم مترادفان ، وهما حين تجمع إليهما الروح يعنيان وجود كائن حيّ . لكنّ مَحْضهم اللفظ معنى اللبّ ، يجعل الأمر مختلفاً ، لأن اللفظ يجمع حينئذ بين الروح والعقل ، من غير دلالة على الجسد بالضرورة ، ويصبح الأمر تزاوجاً بين مجردات مبهمة تماماً ، لا تدلّ على شيء معيّن ، ويصبح الكلام كائناً ما ورائياً بحتاً ، لا يمكن أن يخضع للدرس . وأخيراً فإنّ مَحْضهم اللفظ صفة الكساء ، قد يوحي أنه يكسو جسداً ، هو جسد المعنى ، ويشعر بالتالي بمعنى الحياة ، لكنه يُبقي الجسد بغير أي دلالة هنا ، لأن الكساء يدل على اللفظ ، وتدلّ الروح على المعنى ، ولا يبقى للجسد ما يدل عليه . هذا على كل حال تدقيق نقدي فائق نظلم القدماء إن حاكمناهم بمقتضاه ، لأنهم لم يكونوا دائماً يمحّصون ما في التشبيهات والنظائر من معانٍ، وقد يقبلون الصورة بمجرد أن تهجم عليهم ، فلا يسألون عن بعدها ، ولا يفحصون عن مدى دقتها وسلامة موقعها.

وأوحى كثير من النقاد إيحاءً بمعنى الروح والجسد من خلال تشبيه الكلام والقصيدة بالإنسان أو الحيوان بصورة عامة . والحقيقة أن ذكر بعض هؤلاء لبعض الحكماء ، في هذا المجال ، يسمح لنا بالظنّ أن المقصود بذلك أفلاطون (١٧)؛ والظاهر أن أولئك النقاد كانوا متأثرين بالفكر الأفلاطونيّ ، مع أنه كان اقل انتشاراً من الفكر الأرسطي ، في البلاد الإسلامية .

---

(١٧) معروف أن هذا الفيلسوف اليوناني جعل الفكر والنفس – وللنفس معنى الروح عنده – من أسرة واحدة ، فهما ، عنده ، متشابهان لأنهما يتكونان من طبيعة إلهية لا مادية وبسيطة.
Cf. *Universalis Ency.* Et *Grand Larousse Ency.* Art. *Platon*

القسم الثالث

مصطلحات ومفاهيم نفسية تتصل بالشعر

الفصل الأول

الأثر النفسي للشعر

لا يكاد شاعر أو راوية أو ناقد للشعر العربي يخلي أحكامه من رؤى نفسية تتصل بأثر الشعر في صاحبه وفي المتلقي. ومن أوائل من عُزي إليهم وصف لأثر الشعر في النفس أعشى قيس، إذ قال من قصيدة شكَّ فيها ابن قتيبة:

والشعرُ يستنــزلُ الكريمَ كما يُنــزِلُ رعدُ السحابةِ السَّبَلا (١)

أي جعل أثره في نفس الكريم مثل أثر الرعدِ في المطر، وفق توهُّم الجاهليين، فهو يفجّره تفجيراً. ورأيُ عمر بن الخطاب في الشعر مشهور إذ كان يرى أنّ قلب الكريم يُستعطف به، ويُستمال قلب اللئيم (٢)، أي أنه قادر على التأثير في النفوس المتضادة: الكريمة واللئيمة، على قسوة اللئيمة وصعوبة التأثير فيها. وحين يكون في وسع الشعر فعل ذلك فإنه يبدو ذا سلطة شبه خارقة. ومن أقدم من نُسب إليه رأي في هذا الشأن الخليفة معاوية بن أبي سفيان، الذي أنكر على أحد أولاد زياد ابن أبيه عدم روايته للشعر، مؤكداً أن الشعر يغيّر العادات ويقلبها أحياناً رأساً على عقب؛ فروايته تجعل العاقّ بَراً والبخيل سخيّاً والجبان شجاعاً (٣). إن له إذن أثَر غسل الدماغ، كما يقولون في أيامنا، وإعادة صياغة الأحاسيس؛ وهو يَدخل القلب في كلامِ كثيرٍ من الشعراء والنقاد. ومن أغرب الأشياء أن يستشهد ابن المعتزّ (ت ٢٩٦ هـ) لذلك بمن يزعم أنه معتوه، قائلاً على لسانه: إن أحسن الشعر "ما لم يحجبه عن القلب شيء (٤)"؛ وليس العته ظاهراً في هذا القول البتة، بل لعله من أفضل ما قيل في الموضوع، إذ يصف إسراع الشعر الجيد إلى القلب في علاقة مباشرة لا تعرف العوائق، أي أن الرجل يرى أحسن الشعر ما كان محبباً إلى

---

(١) **ديوان الأعشى**، تحقيق محمد حسين، بيروت ١٩٧٢، ص ٢٨٥، وابن رشيق، **العمدة**، ٢٨/١.

(٢) ابن عبد ربه، **العقد**، ٥/ ٢٧٤.

(٣) نفسه.

(٤) **العمدة**، ص ١٢٣.

النفس بحيث يدخل القلب فور تلقي السامع له.

والشعر محرِّك حتى لأعضاء الإنسان وعامل على فتورها ؛ فلقد وصف ابن قتيبة بعض خلفاء بني أمية بأنه أخذ " يتحفّز ويزحف من حسن " شعر جرير، حتى ذكر جريرٌ اسم "بوزع" في قافية أحد الأبيات ففتر الخليفة (٥) . وقد حلّل ابن قتيبة نفسه مراحل عمل القصيدة المدحية تحليلاً نفسياً، فبيّن، كما هو معروف، أن الشاعر حين يشكو مشقةَ الرحلة و" شدةَ الوجد وألم الفراق ، وفرط الصبابة والشوق" فإنما يفعل ذلك " ليُميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء [...] فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه [...] عقّب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره وشكا النصَبَ والسهر، وسُرى الليل وحرّ الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير. فإذا قد علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء [...] بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزّه للسماح (٦)" . فالشاعر ، وفق وصف ابن قتيبة، يضع خطة نفسية محكمة لينال جائزة الممدوح. لكن الحقيقة أن ما يصفه ابن قتيبة هو طلب الشفقة والصدقة، أكثر مما هو استدعاء للسمع والمكافأة؛ وما كل الشعر مديح ، وما كل الشعر المدحيّ على الشاكلة التي فصّل الرجل وصفها ، على كل حال. فالغزل لا يُذكر في كل المقدمات الشعرية، وكذلك الرحلة (٧) . المهم أن للشعر ، عند ابن قتيبة ، أثراً نفسياً عميقاً، فبتوسلِ الشاعر للغزل يستغل حب الناس للنساء ليصغوا إليه ، وهذا صحيح ويكاد الشعر يكون شعرَ الغزل ، لكن وصف عناء الرحلة ليس لطلب المثوبة على التعب، بقدر ما هو عمل شبه قصصي يحمل على التشويق والمتابعة وعلى إشراك الآخرين في أحاسيس الشاعر . ولو كانت الغاية مجرد وصف التعب لكان الإيماء السريع إليه كافياً، ولما استطرد الشاعر إلى وصف الحيوان البريّ

(٥) ابن قتيبة ، **الشعر والشعراء** ، ص ١٦.

(٦) نفسه ، ص ٢٠، ٢١ .

(٧) أنظر في ذلك حسين عطوان، **مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي**، القاهرة ١٩٧٠، ولا سيما ص ١١٤- ١١٥، ويوسف بكار ، **بناء القصيدة في النقد العربي القديم** ، بيروت ١٩٨٣، ص ٢١٢- ٢٢١ ، وكتابنا: **صنّاجة العرب ، الأعشى الكبير** ، بيروت ١٩٧٧، ص ٤٩- ٥٠.

وذكر الطرد، وما أشبه ذلك، مما يدخل أحياناً في التقديم للمديح.

ومن أغرب ما وُصف به الأثر النفسيّ للشعر زعم ابن طباطبا (ت ٣٢٢ هـ) أنه " كالخمر في لطف دبيبه وإلهائه (٨)" ، فهو إذن يُفقد العقل ويؤدي إلى النشوة التي يدّعيها السكارى، لكنّ نشوته نفسية لا جسدية .

ويرى الفارابي (ت ٣٣٩ هـ) أن الحالات النفسانية التي يسميها كيفيات، والتي يحتاجها الشعر، قد تفتُر وقد يغلب بعضها على بعض، فلا يساعد الخاطرُ على قول الشعر (٩) . وهنا وصف لا لأثر الشعر بل لأثر الحالات النفسية في إنتاج الشعر، وهو باب واسع درسه الباحثون بما يغني عن العودة إليه. والذي يهمنا هنا هذا الرأي المميز الذي يجعل الحالات النفسية تتصارع أو تفتر ، ففي تصارعها إلغاء بعضها لعمل بعض، وفي فتورها ضعف لا يساعد في قول الشعر.

ويبدو أنّ قوْلَيْ الأعشى وعمر بن الخطاب الآنفي الذكر قد أثرا في نقاد متعددين:

١ . منهم الحاتمي (ت ٣٨٨ هـ) الذي رأى في الشعر قدرة على هزّ عطف الكريم تفوق قدرة النثر، ورأى فيه أيضاً رشاقة في السمع وعلوقاً بالطبع سندرسهما في المصطلحات المتصلة باللفظ، ورآه أبقى مياسم (أي آثار هجاء) ورأى فيه أشياء أخرى أيضاً (١٠). أي وضع فيه أثراً نفسياً هائلاً، سواء في الممدوحين أو المهجوّين، أو في أي متلقّ للشعر، فالشعر الجيد يؤدي الغرض النفسي الذي يرمي إليه الشاعر بدرجة عالية .

٢ . ومنهم أيضاً المنتدون في مجلس أبي سليمان السجستاني المنطقيّ (ت نحو ٣٨٠ هـ) ، الذين رأوا أنّ الشعر قائم في نفس صاحبه ، ثابت في قريحته " يجيش به صدره ويصحّ عليه ذوقه " ويستنزل به الكريم، ويستميل العزيز، ويُستعمل فيه حتى الخداع (١١) . فللشعر حضور نفسيّ ذاتي في الشاعر، وهو قادر على تحقيق جميع المآرب النفعية، سواء كان النفع مادياً أو كان نفسياً، أو كان

---

(٨) ابن طباطبا، **عيار الشعر** ، ص ٢٢.

(٩) الفارابي ، **رسالة في قوانين صناعة الشعراء** ، ضمن بدوي ، **فن الشعر** ، ص ١٥٦ .

(١٠) الحاتمي ، **حلية المحاضرة**، تحقيق كتاني، بغداد، ١٩٧٩، ١/١٢٥ .

(١١) التوحيدي، **المقابسات**، تحقيق محمد حسين، بغداد ١٩٧٠، ص ٥٩ .

الأمرين معاً. فهو أشبه بجزء لا يتجزأ من صاحبه، ولا سيما من عقله المنتج للجديد، ومن صدره المعبِّر عن عواطفه، وهو يخضع لنقد العقل الفني المتمثل في عمل الذوق. هذا من الناحية الذاتية، أما من الناحية الموضوعية، أو من مزيج الناحيتين الذاتية والموضوعية، فإن الشعر محرّك لأحاسيس الآخرين تجاه الشاعر: يبعث الممدوح على جزيل المكافأة، ويُميل أحبّاء الشاعر نحوه ، ويخدع خصومه.

وقريباً من ذلك المعتوه الذي ذكره ابن المعتز، يرى عبد الكريم النهشليّ (ت ٤٠٣ هـ) للشعر تعلقاً بالقلوب، ومدخلاً لطيفاً إلى النفوس، وسلّماً مختصراً إلى الأوهام، ومعزِّياً شافياً ، وواعظاً ناهياً، ومأوى للمحروب (المسلوب المال)، وسكينة للمحزون، وسلوى للمهموم (١٢) . فهو إذن محبب إلى القلوب يدخل إلى النفوس بلطف، وللّطف صلة بالسحر، وصفناها في موضعها (أعلاه: القسم ٢ ، الفصل ٤) ، وهو شفاء لكل داء أو عارض نفساني: الحزن كله، ولاسيما حزن أهل الميت، والهمّ كله ، ولا سيما همّ المسلوب ماله. وهو يوصل بطريقة مختصرة إلى الأوهام التي تبدو ، في كلام النهشليّ، في موضع مرتفع، وكأن في بلوغها ارتقاء نفسياً، أي كأن الخيالات الشعرية عمل راق مميز ، أو كأن فيها نوعاً من التحرر نحو الأسمى ، أو ما يسميه علماء النفس تسامياً أو استعلاء ***sublimation***. وهو أخيراً قادر على الإقناع والنهي عن الشر.

والقول بأثر الشعر في قلب الأحوال النفسية رأساً على عقب، كالذي رأيناه في كلام عمر بن الخطاب، نجده منسوباً عند النهشليّ إلى مجهول يسميه الآخر، على طريقة القدماء . فهذا الآخر يرى أنّ الشعر " يحلّ عقدة اللسان ، ويشجّع الجبان (١٣)" ؛ وهي قدرة ، كما زعمنا، هائلة .

وإن لم يُرَد للشعر قلب الأحوال كلياً، فإنه قد يقلبها ، عند النهشليّ، جزئياً ، أو هو يحوّل مسارها؛ فهو قد يؤدي إلى فَرَج بعد عُسر، وإلى إسداء معروف، واسترجاع حياة، وصلة رحم، وإطفاء حرب، وتبريد غضب أو حقد، وجلب غِنى، وتحقيق شهرة ولو للمنسيين (١٤) . أي أنه يغيّر الأحوال المادية

---

(١٢) النهشليّ ، **اختيار من كتاب الممتع في علم الشعر وعمله** ، ص ٣٧١.

(١٣) نفسه ، ص ٣٨ .

(١٤) نفسه ، ص ١٥ .

والنفسـية ؛ فيصـحح الأحوال المالية، ويعمل على تحقيق الوفاق الأُسريّ والسلم المجتمعي، ويقوم بدور الإعلام في تحقيق الشهرة.

وابن رشيق (ت ٤٦٣ هـ) يستشهد ، في ما يستشهد، قولَ عمر المشار إليـه، ويزيد عليه أشياء أهمها " سلطان القدرة" الذي يجعله من مزايا الشعر. وهذا التعبير مختصر، قويّ الدلالة على كل مزايا الشعر وآثاره المادية والنفسية (١٥).

كما أنه يصف بيتاً لأبي نواس بأنه يملأ السمع ، وذو هيبة في النفس، وأنه " لذلـك كـان أسْـيَر (١٦)" من سواه . بمعنى أنه يومئ إلى الناحية الطربية في الشـعر- وهي كما سنرى (أدناه: القسم ٣، الفصل ٥) من الآثار النفسية القوية الـتي يـتركها الشعر، في رأي العرب- ويومئ أيضاً إلى جلال الشعر وتحكّمه في النفوس، ذلك التحكم الذي يدخل في " سلطان القدرة" نفسه.

وكـاد محمـد بن حيدر البغدادي (ت ٥١٧ هـ) ينقل فكرة ابن قتيبة بصورة حرفية، فينهى الشاعر عن الابتداء في قصائد المديح بما يمكن أن " يُتطير منه ويسـتخفي من كلامه، وينبو عنه السمع، وينبذه الطبع، ويُجتنب "، وكرر سبب الابتداء بالنسيب، زائداً على ابن قتيبة طلب اجتناب تسمية من يُشبّب به، واختيار أعـذب الأسمـاء عند الضرورة (١٧) . فينبغي أن تكون غاية الشاعر، في النهاية، تجنّب إيذاء ذوق الممدوح ومشاعره. كما أن ابن حيدر ينهى عن الإطالة في الشعر لكيـلا يسأم السامعون، وعن القطْع الذي لا يشبع الظمأ (١٨) . فهو يريد إرضاء نفوس المتلقين، باجتناب طرفي الغلو : الإطالة والقطع، طالباً بذلك إقبال السامعين على الشعر بنشاط، وكذلك تحقيق كفايتهم النفسية وإشباع حاجتهم الذاتية أيضاً.

ويسـتفيض حـازم القرطاجني في شرح النواحي النفسية المتعلقة بالشعر. ونكـاد نقـول إنـه بنى كل كتابه **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** على التحليل النفسي، مخطئاً كان أم مصيباً. ومما ذهب إليه في موضوع الإبداع الشعري قوله بما يمكن أن نسميه صدق التجربة الشعورية، إذ نصح بأن يكون الشاعر مولعاً بالغرض

---

(١٥) ابن رشيق ، **العمدة** ، ١٦/١ .

(١٦) نفسه ، ١٨١/٢ .

(١٧) ابن حيدر ، **قانون البلاغة**، ص ١١٦-١١٩ .

(١٨) نفسه ، ص ١١٩ .

الشعري الذي يريد أن يقول فيه، وأن يكون مرتاحاً مقبلاً بكليّته على ما يقــــول، موفّراً النشاط لخواطره حتى تتمكن من مسايرة هواه (١٩) . أي أن على الشـاعر ألاّ يتكلف معالجة غرض لا يحبه، بل عليه أن ينكب على غرضه بإخلاص، وأن يكـون في وضع نفسي ملائم للإبداع وتحفيزِ الخواطر.

وهو يعيّن غاية الشعر النفسية، وهي ، عنده، " إنهاض النفوس إلى فعـــــل شيء أو طلبه أو اعتقاده" أو الإنهاض إلى عكس ذلك، بسبب ما يتمتع به الشــــعر من تخييل للحُسن والقبح أو ما أشبه ذلك، ويوجب أن تكون مواضيع الشعر علــى صلة بتلك الغاية (٢٠) . والقرطاجنيّ في هذا متأثر بأرسطو ومدرسته العربيـــة، ولا سيما بابن سينا. كما يجعل من غايات الشعر " الاحتيال في تحريك النفس لمقتضــى الكلام، بإيقاعه منها محل القبول" من طريق " حسن المحاكاة والهيئة [...] والصـدق والشهرة (٢١)" . أي أن المطلوب أرضاء المتلقي والاحتيال لتحريك نفســـه نحــو الموضوع الشعري. بيد أن الكلام الشعري الواحد لا يمكن أن يكون موافقاً لجميــع النفوس، وذلك لاختلاف تلك النفوس في مراتب القوة والضعــف ، ولاختــلاف طباعها أيضاً. ثم يضع القرطاجني دراسة لطرق المزج بين المقاصد الشعرية ولنتــائج ذلك المزج بما يتوافق والطباع (٢٢).

وهو يتناول ، فوق ذلك، الأســاليب التي تحسّــن موقع الكــلام مــن النفس ، فيرى أن النفوس " تسأم التمادي على حال واحدة، وتؤثر الانتقال مــن حال إلى حال" وتستريح إلى التجديد والتنويع والافتنان، فينصح بتقسيم القصيـــدة إلى فصول مختلفة المناحي والمقاصد، وبالعناية باستفتاحات تلك الفصول وجعلها في هيئات تحسّن مواقعها من النفوس وتوقظ نشاط النفس لتلقي ما يتبع ذلك ويتصــل به، ويهيِّء للانفعالات والتأثيرات السارّة أو الفاجعة أو غيرها (٢٣).

*****

---

(١٩) القرطاجني ، **منهاج البلغاء** ، ص ٣٤١ .

(٢٠) نفسه ، ص ١٦ .

(٢١) نفسه ، ص ١٩٤ .

(٢٢) نفسه ، ص ٣٥٤- ٣٥٦ .

(٢٣) تفسه ، ص ٢٩٥، ٢٩٦ .

وفي وصف البواعث على قول الشعر الجيد والآثار النفسية للشعر، على كل حال ، مبالغات لا شك فيها، أو إن للقواعد التي يضعها النقاد ، إن صحت، استثناءات؛ فقد طالما شكا الشعراء من بخل بعض الممدوحين، مثلاً. ولو كان الشعر يبدل قلب البخيل لما مات شعراء كبار مثل ابن الرومي فقراء. مهما يكن من أمر فإنه يحسن بنا أن نقف عند بعض المصطلحات الخاصة بالناحية النفسية للشعر، وهي الطبع، واللذة ، والرغبة والطمع والشهوة ، والمتعة والفائدة ، واللمح والإيماء ، والعجب والتعجب والتعجيب.

الفصْل الثاني

الطبـــــع

هو مناط تحليل نفوس الشعراء، ويكاد لا يخلو منه تحليل أدبي أو نقد، كما ثبت لنا في كل ما سبق ، ولا سيما حين رأينا أن الطبع أو القريحة مـــن صفـات الفحولة الشعرية (أنظر أعلاه : القسم ١، الفصل ١). وهو يوحي أنه من الجـذر اللغوي الدال على التكوين الطبيعي، أي الخليقة، كالفطرة التي كثر اسـتعمالها في هذا المجال، مع الفرق أن الطبع قد يتضمن معنى الثقافة، أما الفطرة فلا تدل إلا على الطبيعة الأولية، وكذلك الغريزة. وذلك ما توحي به المعاجم، إذ تعرّف الطبـع أو الطباع بأنه ما رُكِّب في الإنسان من جميع الأخلاق التي لا يكاد يزاولها من الخـير والشر، كما توضح الميادين المتصلة بالطبع وهي المأكل والمشرب والأخلاق السهلة أو الشديدة والبخل والسخاء (١) .

والحقيقة أن للطبع معاني مادية قد تكون هي الأصل ، على طريقة اللغة في الانتقال من المادي إلى المعنوي، لا ما استنتجه اللغويون. ومن تلـك المعـاني (٢) صناعة السيف من حديدة مستطيلة، أي إخضاعها لضربات مطرقة الحداد؛ وصنـع الجرة، أي إخضاعها لتشكيل الخزّاف؛ والختم ، أي التأثير في الطين ونحوه ؛ وطَبَعَ على الشيء : خَتَمَ ؛ والطابِع : الخاتم الذي يختم به أو المِيسم الذي توسـم بـه الحيوانات؛ وطبع الله على قلبه: ختم؛ وطبعُ القلب تلطيخه بالأدنـاس ، والصـدأ يكثر على السيف وغيره، والطَّبَع (بتحريك الباء) : الدنس نفسـه ، الخ. فـالطبع على الجملة: الأثر الدائم أو شبه الدائم الذي يظهر على جسـم مـن الأجسـام، كضربات المطرقة على الحديد، أو ضغط الأصابع على الخزف أو على الطـين، أو ضغط الخاتم على الورق أو ما أشبهه، أو ضغط المِيسم على جلد الحيوان، أو الصدأ المتراكم على السيف، أو الدنس؛ ويغلب على الظن أن المصطلحات الحديثة: الطبع

---

(١) أنظر مثلاً ، **لسان العرب** ، مادة: طبع ، ولعل ثمة تحريفاً صوابه : لا يكاد يزايلها .

(٢) **اللسان** ، المادة نفسها .

والطباعة وما اتصل بهما قد أخذت من هذا الوجه المادي للجذر اللغوي؛ والطبع بالمعنى المجازي: الأثر النفسي أو الخلقي الدائم. ومن مصدر قريب أخذت كلمة *caractère* الفرنسية وما يقابلها في اللغات اللاتينية أو المقتبسة من اللاتينية، فأصل معناها اللاتيني واليوناني هو : العلامة المحفورة، ثم استعملت بمعنى حروف الطباعة ابتداء من القرن السابع عشر، وبعدها أصبحت تدل على ثوابت الشخصية، وعلى بنية التفكير الفردي وأسلوبه متمثلاً في السلوك ، وظاهراً بالتدرج من الطفولة حتى الشيخوخة ، من خلال مجازفات الحياة، والمصادفات، والتربية، والعمل ، والأمراض (٣) .

ولذلك يمكننا الاستنتاج أن الطَّبْع بالمعنى المجازي التجريدي في العربية، وفي ما يقابله في الفرنسية، هو الأثر النفسيّ والخُلقيّ الثابت المحفور في نفس الإنسان منذ الطفولة، والذي يوجّه سلوكه وانفعالاته وإبداعاته. والطبيعة ليست الخليقة ، بل هي ، على الأرجح، من المعنى نفسه، لكن بمعنى المطبوعة (من فعِيلة بمعنى مفعولة)، أي ما طُبع واستقرّ في الإنسان من تكوين نفسيّ وخلقيّ ومن عادات وغيرها.

وقد استُخدم الطبع في النقد على سبيل كناية الحذف، غالباً، بمعنى تغليب الطبع، وذلك بإزاء التكلّف. كما كثر استخدام الوصف المشتق من الطبع وهو المطبوع، وغلب على وصف الشاعر أكثر من الشعر. وفي صحيفة بشْر بن المعتمر (ت ٢١٠ هـ) التي ذُكرتْ في كثير من كتب النقد ، وكأنها دستور البلاغة والأدب، لا نجد تعريفاً للطبع، بل يفهم من النص أنّ الطبع هو الطبيعة، ربما اعتماداً على التداعي اللفظي، وأنه ضد التكلف، فهو ما يأتي عفواً بلا إكراه، ويسمح بالتعبير الأدبي ويستجيب أو يستعصي على صاحبه في القول، ويؤدي غيابه إلى تكلّفٍ عائب، ولا فائدة من اصطناع الأدب بدونه (٤) .

ولابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) تعريف للمطبوع من الشعراء أهم ما فيه أنّ المطبوع هو "من سمح [أي جاد عن سخاء] بالشعر واقتدر على القوافي [...] وإذا امتُحِن لم يتلعثم ولم يتزحّر" . والسماحة تعني العطاء المجاني الوافر، والتزحّر يعني

---

(٣) V. *Le Robert,* art *Caractère,* et *Universalis Ency.* Art *Caractèrologie*

(٤) أنظر الجاحظ ، **البيان والتبيين** ، ١/ ١٣٨، و ابن رشيق، **العمدة** ، ١/ ٢١٣، ٢١٤ .

تكلف الامتلاء أو الفخر؛ فالمطبوع هو من يسهل عليه قولُ الشعر الكثير ويتصف بحضور البديهة وعدم الادّعاء. وفي تعريف النفي هذا الذي يسوقه ابن قتيبة يبدو المطبوع ضد المتكلّف، أي ضد الذي " قَوّم شعرَه بالثقاف، ونقّحه بطول التفتيش، وإعادة النظر فيه بعد النظر " والذي كبّده تكلُّفُه العناءَ الشديد "ورشْحَ الجبين، وكثرة الضرورات، وحذف ما بالمعاني حاجة إليه ، وزيادة ما بالمعاني عنه غنىً (٥)" . كما يوحي أبن قتيبة أنّ الإسراع في قول الشعر من سيما الطبع أو هو يقترن به (٦). ولذلك ماز أشعار العلماء من أشعار المطبوعين، بالتكلّف ورداءة الصنعة من جهة ، والإسماح والسهولة من جهة أخرى (٧) . بل يكاد يكون الطبع ملازماً ملازمة كلية للشعر، أو هو منبع الشعر بالطبيعة، فقلما يكون للمرء أدنى حظ من طبع ، ولا يقول الشعر، في رأي ابن قتيبة (٨) . وقد أخضع ابن قتيبة الطبع لتراتبيّة تقديرية وإبداعية ، فقال في خلف الأحمر" وكان أجودَهم طبعاً وأكثرَهم شعراً (٩) "؛ فالطبع يصاحب الإنتاج الشعري الوفير وتتناسب جودته مع الكمية الشعرية المنتَجة. والمطبوع، استنتاجاً، هو الذي لا يتكلّف الشعر بل يبدعه بغزارة وعفوَ الخاطر وبلا عناء. وذلك يتوافق مع بعض عناصر عمود الشعر البدويّ الذي قال به الآمدي والقاضي الجرجاني، من حيث اشتراط البديهة والغزارة. وفي سائر تعريف ابن قتيبة ما يوحي أن الغريزة مرادفة للطبع، ويؤكد أنّ للطبع رونقاً وللغريزة وشياً (١٠) ، أي ما يجعل لهما حيوية وزينة؛ فابن قتيبة، من ثمّ ، يمحض الشعر تينك الصفتين؛ وذلك ربط منطقي لأن الطبع يوحي الطبيعة الإنسانية، عند هذا الناقد وغيره كما قدّمنا، وأجمل ما في الطبيعة ما كان شاباً نشيطاً حيوياً.

وفي سياقة الإيحاء بذلك الترادف، يردّ ابن قتيبة تعذّر القول على الشاعر والكاتب إلى " عارض يعترض على الغريزة من سوء غذاء أو خاطر غم (١١)" ،

(٥) ابن قتيبة ، **الشعر والشعراء** ، ص ٢٢، ٢٣، ٣٢ .
(٦) نفسه ، ص ٣٥ .
(٧) نفسه ، ص ١٦ .
(٨) نفسه ، ص ١٠.
(٩) نفسه ، ص ١٦ .
(١٠) نفسه ، ص ٣٤ .
(١١) نفسه ، ص ٢٥ .

وذلك قريب مما أشار إليه بشر بن المعتمر حين تحدث عن استعصاء الطباع، داعياً إلى تجنب العجلة والضجر، ومعاودة التجربة عند النشاط وفراغ البال (١٢) .

ويوضح ابن قتيبة أن الناس مختلفون في الطبع، يسهل على أحدهم فن شعريّ ويتعذّر عليه آخر (١٣) .

وبكلمة فإن الطبع الذي يرسخ في النفس منذ الطفولة يبدو، عند ابن قتيبة، نوعاً من الميل الطبيعي المحمّل بقدرة عفوية على الإنتاج في ميدان معين، هو هنا ميدان الشعر؛ فمَن كان في نفسه ولو قسط قليل منه ، وجب أن يكون شاعراً بالقوة، أي أن يكون مطبوعاً على الشعر، بالمصطلح الأدبي . وهذا الميل وتلك القدرة اللذان قد يكونان جزئيين في الشعر كله، ربما طاوعا فناً خاصاً من فنون الشعر أيضاً فلم ينتجا إنتاجاً جيداً إلا فيه ؛ وككل الأمور الذهنية يتعرض الطبع لاضطراب ما فيتعطل أو يُعاق عن العمل .

وعلى الرغم من أن الجاحظ (تَ ٢٥٥ هـ) يقول بالصناعة الشعرية ويزعم أن المعاني مطروحة في الطريق ، فإنه يعوّل على صحة الطبع وجودة السبك (١٤) . فالتكوين أو الاستعداد الشعري الصحيح ضرورة ، في نظره ، لكل عمل شعري؛ وذلك يعني أن صناعة الشعر ليست مشاعاً لكل الناس بل هي مخصوصة بالموهوبين. والجاحظ لا يبدو من أنصار التكلّف بل يقاسم الأصمعي الرأي في أن استعباد الشعر لزهير والحطيئة وأشباههما جعلهم على غير مذهب المطبوعين (١٥) ؛ أي أن الطبع هو الأساس المفضّل ، وأن الصنعةَ دون ذلك. لكن الطبع ليس إرثاً فردياً بل ربما كان جماعياً ، كذلك الطبع العجيب الذي يدل عليه شعر قبيلة ثقيف، على قلّته. واختلاف الطباع لا يتأثر بعدد القبيلة ولا طبيعة الأرض ولا الغذاء بل هو على " قدرِ ما قسم الله لهم من الحظوظ والغرائز، والبلاد والأعراق مكانها (١٦)". فالطبع عند الجاحظ هبة إلهية وليس اكتساباً يترسّخ منذ

---

(١٢) الجاحظ ، **البيان والتبيين** ، ١/ ١٣٨ .

(١٣) **الشعر والشعراء** ، ص ٣٧ .

(١٤) الجاحظ ، **الحيوان** ، ٣ / ١٣٢، ١٣٣ .

(١٥) نفسه، ١٣/٢ .

(١٦) نفسه ، ٣٨٠/٤ .

الطفولة في الإنسان، وهو يكاد يرادف، عنده ، مصطلح الغريزة الذي رأينا ابن قتيبة معاصره يستعمله أيضاً (١٧) .

وابن المعتزّ (ت ٢٩٦ هـ) ، على تعلقه بالبديع ، يصف شعر ربيعة الرّقّي بأنه مليح عذب مطبوع جيّد هيّن (١٨) ؛ فهو شعر يجمع ، إلى طبعه، متعة النظر ومتعة الذوق والجودة والبساطة. أي أن المطبوع قد يستثير مشاعر مختلفة تتصل بحاستي النظر والذوق، كالفاكهة، ويتسم بالإتقان ويبتعد من التعقيد. وفي بعض هذا شيء من عمود الشعر البدوي أيضاً نعني تلافي التعقيد، وفيه شيء من صفات شعر الفحول وهو الحلاوة والجودة.

ويكاد ابن عبد ربه (٣٢٧ هـ) يقول مقالة الجاحظ ، فيشير إلى أن إتعاب النفس في التماس صناعة الأدب شعرِه ونثرِه غيرُ مثمر ما لم تكن الصناعة ممازجةً للذهن، وملتحمةً بالطبع، ومناسبةً لطبيعة الإنسان ملائمة لقريحته . وينصح لذلك بسماع كلام الفصحاء المطبوعين ودرس رسائل المتقدمين ، لأنه " مما يفتق اللسان، ويقوّي البيان، ويشحذ الطبع ، إن كان فيه بقية (١٩)" . فالطبع شرط للعمل الأدبي ، ويفهم أنه يتصل بطبيعة الإنسان وبقريحته، أي قدرته على قول الجديد ، وأنه ممكن التهذيب.

وقدماء العرب جميعاً مطبوعون ، كما يوحي ابن طباطبا (ت ٣٢٢ هـ)؛ وذلك إذ يحذّر الناسَ عدمَ تلقّي بعض تشابيه الشعراء العرب التي يُحتجّ بها بالقبول، واستغرابَ بعض حكاياتهم، ناصحاً بالبحث والتنقير، فلا بد من أن يجد الباحث تحت تلك التشابيه والحكايات خبيئة إذا أثارها عرَف فضل أولئك الشعراء، وعلِم " أنهم أدقّ طبعاً من أن يلفظوا بكلام لا معنى تحته (٢٠)" . وهذا موقف تسليمي تقديسي للقدماء ، يجعلهم جميعاً ذوي فضل في الأدب وأصحاب طبع دقيق، من غير نظر إلى نقد النقاد والرواة لشعر بعض أولئك القدماء، وإلى

---

(١٧) قارن إحسان عباس ، **تاريخ النقد** ، ص ١١١، وقد توسع في تحليل هذا الموضوع توسّعاً هاماً .

(١٨) ابن المعتز ، **طبقات الشعراء** ، ص ١٦٣ .

(١٩) ابن عبد ربه ، **العقد** ، ٥/٣٩٤ .

(٢٠) ابن طباطبا ، **عيار الشعر** ، ص ١٧ .

وصـــف كـــثير منه بالسخف، أو بشدة التكلف أو التوعّر أو طلب الوحشيّ أو الإيغال في البداوة، واعتبار بعضهم فحولاً وبعضهم دون الفحول، وبعضهم خارج الفحولة والأنوثة معاً، أو ما أشبه ذلك. ثم إن الاستشهاد بشعر أحدهم لا يعني أنه متفوّق شعرياً ، فقد كانوا يستشهدون بالشعر أحياناً لصحة لغته وبداوته، من غير أن يتفوق صاحبه في كل شعره بالضرورة ، مثل ذي الرُّمة وأبي حزام العُكليّ .

وشيء آخر هو أن ابن طباطبا يجعل طبع الشاعر هو المنتج للشعر في معدنه الأول، أي قـــبل أن يخضـــع للتـــنقيح؛ فينصح للشاعر أن يختار المعاني أولاً ثم أن يكسوها بما يوافقها من اللفظ والقافية والوزن، ثم أن يوفّق بين أبياتها المقولة ابتداء بأبيـــات أخرى تنتظمها، وبعد ذلك كله أنْ " يتأمل ما قد أدّاه إليه طبعه ونَتَجَتْه فكرته ، يستقصي انتقاده، ويرمُّ ما وهى منه"، الخ . (٢١). أي أنّ نتاج الطبع نتاج إعـــدادي ليس إلا، يقف عند التوفيق بين الأبيات الشعرية، ثم يخضع للصناعة التي تمنحه صورته النهائية؛ فللصناعة ، إذن، الكلمة الأخيرة في عمل القصيدة، وهذا لا يبدو شديد الصلة بمذهب الطبْعيّة .

ذلـــك هو طبع الشاعر نفسه، عند ابن طباطبا؛ لكن للمتلقي طبعاً أيضاً ، وهو طبع ذو فهمٍ ويعرف أشياء قائمة في النفس والعقل، فيبتهج بما يسمعه منها ، شرط أن يحسن الشعرُ التعبير عنها (٢٢). وهنا يبدو الطبع مرادفاً للقلب في المفهوم القديم ، أي مركزاً للفكر والإحساس في وقت معاً ، فيكون ذا معنى شمولي ، يدلّ على تكوين الإنسان العقلي والعاطفي.

والطـــبع ليس ضد التكلف عند ابن وهب (ت بعد ٣٣٥ هـــ) بل ضد إكراه النفس ، لأن في التكلف معنى المحاولة عنده. والطبع يرتبط بالانقياد إلى قول الشـــعر والسماح به، أي أنه الطواعية والسهولة في قول الشعر. وذلك قريب من رأي ابـــن قتيبة. وابن وهب يفضل الطبع على الإكراه، رائياً أن " القليل مما تسمح به النفس ويأتي به الطبع، خير من الكثير الذي يُحمل فيه عليه (٢٣) ". وهذا أيضاً يجـــرى مجرى الجاحظ لأنه يعني أن الطبع قد يُكره على قول الشعر؛ ولذلك رأيناه

---

(٢١) **عيار الشعر** ، ص ١١ .

(٢٢) نفسه ، ص ١٢٥ .

(٢٣) ابن وهب ، **البرهان في وجوه البيان** ، ص ١٣٨ .

يصف المطبوع من الكلام بالسهل (٢٤) ، بما يوحي أن السهولة من خصائصه.

ويؤكد قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ) أن الوزن والقافية موجودان في طباع أكثر الناس من غير تعلم، ولذلك لا ضرورة لتعلّمهما . وذلك يلامس قول ابن قتيبة بتلازم الطبع والشعر، ويعني أنّ موسيقى العروض والقافية شيء طبعيّ غريزيّ، أي أن اثنين من عناصر الشعر الأساسية ، وفق تعريف قدامة نفسه، من الطبع، ولا يبقى خارج الطبع إلا العنصر الثالث أي المعنى، ثم ما يكمل تلك العناصر الثلاثة من الأساليب البلاغية والبيانية والبديعية (٢٥) . وهنا أيضاً تمثُل نظرية الجاحظ في اللفظ والمعنى أمامنا، لولا أن ابن جعفر يوحي أن الصناعة اللفظية خارج الطبع. لكن نظرية ابن جعفر لا تثبت للنقد، ولعلها قائمة على اعتقاد أن القدماء كانوا يقولون الشعر بالسليقة، وعلى حين فجأة، وأن الشعر أسبق من النثر ، في رأي بعضهم. والحقيقة أنه إذا كان حذق الوزن لا يحتاج دائماً إلى معلّم ، فإنه يحتاج إلى المران والتعوّد على الأقل، سواء بالحفظ أو بالسماع أو بمحاولة قول الشعر، ولولا ذلك لاقتضى أن تكون أعاريض العرب قد نشأت مستوية منذ بدايتها، ولم تمرّ بمراحل تطور ، وذلك ما لا يقبله الرأي العلمي، وما يكاد يتفق الباحثون على خلافه (٢٦) .

ويكاد ابن جعفر يشارك ابن طباطبا في تصوّر الطبع مقراً للعقل ، وذلك حين يرى أنّ " من عيوب المعاني مخالفة العرف ، والإتيان بما ليس في العادة والطبع (٢٧) "؛ فيجعل في الطبع معاني ، ووعاء المعاني هو العقل .

كما يكاد الفارابي (ت ٣٣٩ هـ) يجعل الجبلّة والطبيعة المتهيئة لقول الشعر مرادفتين للطبع ، إذ يصنّف الشعراء في فئات ثلاث:

---

(٢٤) العسكري ، **كتاب الصناعتين** ، ص ٦١ .

(٢٥) أنظر في تعريف قدامة للشعر، كتابنا: **نظريات الشعر** ، ١٩٨/١ .

(٢٦) قارن بروكلمان، **تاريخ الأدب العربي**، ٥١/١، ٥٢، ومحمد حسين، **الهجاء والهجاءون**، ص ٥٥- ٥٧، وكتابنا: **نظريات الشعر** ، ٢١/١- ٢٣، ٥٦، ٦٧، ٨٣ .

(٢٧) قدامة بن جعفر ، **نقد الشعر** ، ص ٢٤٤.

١. ذوي تلك الجبلة والطبيعة الذين يحسنون التشبيه والتمثيل ، لكنهم لا يعرفون صناعة الشعر على ما ينبغي " بل هم مقتصرون على جودة طباعهم ، وتأتّيهم لما هم ميسّرون نحوه".
٢. عارفين بصناعة الشعراء وقوانينها حق المعرفة، وهم الشعراء المُسَلْجسون، [أي المستعملون للقياس].
٣. مقلدين لهاتين الطبقتين وأفعالهما " من غير أن تكون لهم طباع شعرية ولا وقوف على قوانين الصناعة، وهؤلاء أكثرهم زللاً وخطأ ".

وهو لا يوضح إن كان المسلجسون يجمعون بين الطبع والتثبت من الصناعة أم يكتفون بالصناعة وحدها ؛ وإن كان يغلب على الظن أنه يقسم الشعراء بين مطبوعين ومتصنعين، وهؤلاء هم الشعراء الحق، وبين مقلدين لهاتين الفئتين . لكنه يوحي أن الفئات الثلاث إما أن تصدر عن طبع، أو عن قهر، وهو مصطلح آخر مقابل للتكلف والتصنّع، ويرادِف معنى الإكراه والحمل على الطبع عند ابن وهب، ويعني به ما يضطر الإنسان نفسه فيه إلى القول في فن شعري لم يجبل عليه؛ وهو لذلك يجعل أحمد الأمرين ما " كان عن طبع (٢٨)" . ومعنى ذلك أن الطبع قاسم مشترك بين الشعراء الحقيقيين ، سواء منهم المطبوعون أو المسلجسون ، لكن الفارابيّ لا يقدّم إحدى الفئتين على الأخرى بل يوحي ذلك إيحاء ، فيشعرنا بتقديم الفئة الثانية .

أما القاضي علي الجرجاني (ت ٣٩٢ هـ) فيرى أن الطبع من المشترِكات في علم الشعر، أي في معرفته، وأنّ المحْدث أفقر إلى كثرة الحفظ من القديم ، لأن " المطبوع الذكيّ لا يمكنه تناول ألفاظ العرب إلاّ رواية ، ولا رواية إلاّ السمع، وملاك الرواية الحفظ "، وأن الطبع مع الذكاء وحدّة القريحة والفطنة مناط تمايز الناس فصاحةً وشعراً وخطابة ؛ ويوحي أنّ الطبع قد يكون صحيحاً وقد لا يكون (٢٩) ؛ يعني ذلك أن ثمة طبعاً ذكياً وآخر غبياً، وطبعاً صحيحاً وآخر سقيماً، وأن الأدب يُراز بالاستعداد الطبيعي له ويقتضي أموراً عقلية مميزة، أو حضوراً نفسياً لا عوائق دونه تفسد الطبع . لكن إذا كان صحيحاً أن الطبع ضرورة

---

(٢٨) الفارابي ، **رسالة في قوانين صناعة الشعراء** ، ضمن بدوي ، **فن الشعر**، ص ١٥٥، ١٥٦ .
(٢٩) الجرجاني ، **الوساطة** ، ص ١٥، ١٦ .

لقول الشعر عند الأكثرين ، وأنه بحاجة إلى الصحة ، كما كان يقول ابن قتيبة ، فإن ادعاء احتياجه إلى الذكاء وحدة القريحة والفطنة من الأمور التي يصعب الاقتناع بها ، لأن الشعراء ليسوا كلهم أذكياء ، وقد يبدع المجنون الغافل والسكير الماجن شعراً رائقاً وهو ضعيف الوعي لا يقدر على استعمال ذكائه ، إن كان يتمتع بالذكاء .

كما يميز القاضي الجرجانيّ بين الطبع البدويّ والطبع الحضريّ، بأن الأول ومن يتشبه به جلْف جاف، والثاني ، استنتاجاً، دمثٌ؛ ويربط بين الطباع والأساليب، فيجعل "سلامة اللفظ تتْبع سلامة الطبع"، فالبدويّ " كزّ الألفاظ معقّد الكلام وعر الخطاب" والحضريّ سلس الشعر، وأكثر ما لان شعر العرب بعد الفتح والركون إلى الحضارة والترف (٣٠) . أي أنه يجعل الأسلوب صورة للبيئة والعادات، ويجعل الطبع خاضعاً للمتغيّرات الاجتماعية وللتطور الحضاري، وليس له صفة الثبات. ويُفهمنا أن التكلّف ينشأ عن مفارقة الطبع ويفضي إلى قلة الحلاوة وذهاب الرونق (٣١) . أي أن الطبع ليس سلطة عقلية أو ذوقية ثابتة مستبدة، بل إن في الإمكان الخروج عليه ، لكن ذلك الخروج يفضي إلى القبح؛ وكأن الجمال الأدبي منوط بالطبع ، وكأن الطبع قاسم ذوقي مشترك بين أفراد الأمة، وأن الخروج عليه نوع من الخروج عن الجادّة ؛ ولئن لاح أنّ سلطته غير ثابتة، فإن الخروج عليه يبدو أيضاً استثناء ضاراً.

فالقاضي الجرجاني يمقت التكلّف في الشعر، ويجد للنفس عنه نَفْرة، ويجعل له مرادفات هي التصنّع والتعسّف والتعمّل والحمل على الطبع والعنف به . وينسب الحلاوة والرونق ومتانة النسج (عدم الإخلاق، أي البلى) إلى الطبع ، ويعزو عكس ذلك إلى التصنع والتعسف. لكنه يكاد يجعل الطبع أمراً مشتركاً بين الشعراء ويميز بينهم بمقدار الاسترسال للطبع أو الحمل عليه والعنف به ، وهو ما يرادف التكلف والتعمّل ، على ما قدّمنا. وليس كل طبع عنده متمتعاً بتلك المزايا، بل يتمتع بها الطبع " المهذّب الذي صقله الأدب، وشحذته الرواية، وجلته الفطنة، وأُلهم الفصل

---

(٣٠) الجرجاني ، **الوساطة** ، ص ١٨ .

(٣١) نفسه، ص ١٩ .

بين الرديء والجيد، وتصوّرَ أمثلة الحسن والقبح (٣٢)" ؛ وكأن الجرجاني يوسّع ما قال به ابن عبد ربه من شحذ الطبع ، فيشير إلى أمرين يدخلان في تهذيبه، أحدهما تكويني وثقافي، وهو الصقل والشحذ والجلاء ، وهذه معان متقاربة، وثانيهما غيبيّ هو الإلهام . فلا يكفي الشاعر أن يكون مطبوعاً ومثقفاً، بل ينبغي له فوق ذلك أن يتمتع بقوة الإلهام . هذا وقد يجتمع المطبوع والمصنوع، فيكون الشعرُ المطمعُ المؤيس (٣٣) .

ولا يهمل القاضي الجرجاني طباع المتلقّين، فيؤكد، انسجاماً مع قوله بتكيّف الطباع مع التغيّر الحضاري، أن الطباع تتجانس ، وأن طباع المتلقين تأنس بشعر معاصريهم لأنها أليق بطباعهم، وأشبه بعاداتهم (٣٤) . فثمة ، إذن ، تفاعل وتجانس طبعي، خاضع لمؤثرات الزمان والمكان، وتدخل فيه حتى العادات.

لكن الغريب أن هذا الناقد الذي يكاد يلحّ على وجوب التزام الطبع الحضري، مادحاً الرشاقة في أسلوب المحدثين (أنظر أدناه: القسم ٤، الفصل ٧) ، واصفاً الطبع البدوي بالفجاجة، قائلاً بتناسب الطبع والعصر ونمط الحياة والأسلوب ، نراه من جهة أخرى يوحي أن الطبع السليم هو الطبع البدويّ حصراً، وأن الطبع الحضريّ يؤدي إلى الخنث وقلق اللفظ والتنافر والركاكة (٣٥) ، فكأن البدوي مطبوع في كل الأحوال، أو أنه يجري دائماً على طبعه (٣٦) . أتراه يريد القول إن البدويّ يعبّر عن نفسه بطريقة فطرية لا أثر فيها لتكلف الحضارة وزينتها ، فهو يمضي على ما نشأ عليه في الطبيعة البكر خارج المدينة ، لا على ما تعلمه وما صنعه واستعمله الحضريون من الأمور المعقدة ؟ هذا احتمال، لكن كلام القاضي الجرجاني مضطرب بعض الشيء، إذ ينسب الطبع إلى أبي تمام ، ولم يكن بدويّاً ، وذلك إذ يرى أنه يجري على الطبع في بداية قصيدته ، فيأتي بما هو مستحسن ، لكنّه لا يعتّم أن يرجع إلى عادته في التوعّر والتعسّف، فيطمس محاسنه ؛ ويضرب على ذلك

(٣٢) **الوساطة** ، ص ١٩، ٢٥ .

(٣٣) نفسه ، ص ١٢١ .

(٣٤) نفسه ، ص ٢٩ .

(٣٥) نفسه ، ص ٢٢ .

(٣٦) نفسه ، ص ٥٢ ، ٧٣ .

مثلاً مقدمة غزلية لأبي تمام يقول فيها:

لو حـــارَ مرتـــادُ المنيّة لم يجـــدْ ... إلاّ الفراقَ على النفوسِ دليلا
قالوا الرحيلُ ؛ فما شككتُ بأنّها ... نفْسٌ مِـــنَ الدنيا تريدُ رحيلا

ويستمر فيها على النمط نفسه منقاداً لطبعه ، إلى أن يقول:

للـــه درُّكَ أيُّ معـــبرِ قفْـــرة ... لا يُوحشُ ابنَ البيضة الإجفيلا؟
أوَمــا تراها لا تراها هـــزّةً ... تشأى العيونَ تعجـــرُفاً وذميلا

ويعلّق القاضي الجرجاني على هذا الانتقال بأنه ينغص على القارئ لذته ويحدث في نفسه فتوراً (٣٧) . والراجح أن القاضي أراد أنّ أبا تمام طاوع طبعه الحضري فأمتع القارئ، فلما تكلّف البداوة ووحشي الألفاظ أذهب المتعة . وهذا يخالف ما ذهب إليـــه ابتداءً حين كاد يحصر الطبع بالبدو. لكنّ القاضي الجرجاني ، على ما يبدو، يعـــرض لخيارين: خيار بين الطبع الحضريّ وما دونه من الخنوثة، وخيار بين ذلك الطـــبع الحضـــريّ ومـــا بعده من البداوة والحوشية، وكلاهما من أساليب أبي تمام وأتباعه، على ما يفهم من كلام القاضي الجرجاني.

ولعـــل هذا السبب هو الذي دعا القاضي الجرجاني إلى طلب الاستسلام للطـــبع ، وإلى تسميته ذلك استرسالاً ؛ لأن المطبوعين يأتون ، في رأيه، من اللفظ الرشـــيق بمـــا يـــتفوقون به على الآخرين ، ولو تميز شـــعر الآخرين بالفصـــاحة والجودة (٣٨) . فالاستسلام للطبع يعطي نتاجاً يفوق في أثره ما للفصاحة والجودة، وهـــذا مقيـــاس جديد يخرج به القاضي الجرجاني عن رواسم النقد القديم، وينوط جمال الشعر بعفوية التعبير ، على طريقته في الكلام على عمود الشعر.

وللطـــبع ، عنده، أوصاف: فمن أوصافه البهاء الذي يقترن بحلاوة اللفظ ورونق الاستهلال (٣٩) – وهذا يعكس على الطبع صورة العبارة ، وربما صورة من يقـــرأها فيعجـــب بهـــا ؛ فمـــن عادة القدماء أن يؤنّسوا المفاهيم ، وأن يمنحوها مشـــاعرهم وصورهم النفسية– ومن أوصافه السلامة ، المشفوعة بصفاء القريحة – ونذكّر أن القريحة ، بصورة من الصور، مرادفة للطبع – فالشاعر وحده قادر على

---

(٣٧) **الوساطة** ، ص ٢٢، ٢٣، وأدناه: القسم ٣، الفصل ٣ .

(٣٨) نفسه ، ص ٢٤، ٢٥ .

(٣٩) نفسه ، ص ٩٨ .

الحكم على الشعر شرط أن يكون طبعه سليماً وقريحته صافية، وأن يكـون فـوق ذلك طويل المراس للشعر، أو مدمناً لهذه الرياضة، لأن ذلك يتيح لـه أن يحـذق الشعرَ ويمتلك عياره ويتمكن من تمييزه (٤٠) . أي أن طبع الشاعر هو أفضل طبـع نقدي، وذلك لأن النقد لا يعتمد على الفكر بل على الطبع وعلى الأحكام الذاتيـة العامة ، وقد تعطله العصبية (٤١). وهذا يذكّرنا بالمعايير التي سيقول بها المرزوقي في موضوع عمود الشعر ولا سيما حين يعوّل على الطبع في عيار اللفظ وعيار التحـام أجزاء النظم، وعلى طول الدربة والدراسة في عيار مشـاكلة اللفظ للمعنى (أنظـر أعلاه: القسم ١، الفصل ٢).

لكن الصنعة ليست عدو الطبع ، بـل العكـس هـو الصحيـح ، لأن اجتماعهما يساعد على الاختراع والإعجاز (٤٢) .

ويرى القاضي الجرجاني قريباً من رأي قدامة بن جعفر في شـأن تعلـم العروض والقافية، فيؤكد " أن العاميّ قد يميز بذوقـه الأعـاريض والأضـرُب ، ويفصـل بطبعه بين الأجناس والأبحر، ويظهر له الانكسـار البـين والزحـاف السائغ (٤٣) " ، وهذا يعني أن معرفة الوزن والقافية لا تحتاج إلى أكثر من الطبـع والذوق؛ أي أن الموسيقى الشعرية أمر ذاتي يعتمد على التكوين الأساسي للإنسـان وعلى ميوله الجمالية الخاصة المتمثلة في الذوق، ولا شأن لهما ، على مـا يبـدو ، بالعلم .

ويتكلم المرزوقي (ت ٤٢١ هـ) عـلى تعثّر الطبع بأبنية النظم، وعلـى طربه بسبب إيقاع الشعر وممازجته لصفائه (٤٤) ، وكأنه يكمل ما أشار إليه بشـر ابن المعتمر من استعصاء الطبع ، وأشار إليه ابن قتيبة من العوارض الـتي تعـترض الطبع فيتعذر عليه القول . وهو أيضاً يجمع بين الطبع والسمع ، فكأن الطبع سمـعٌ

(٤٠) **الوساطة** ، ص ١٠٠، ٤١٣ .

(٤١) نفسه ، ص ٤١١، ٤١٤ .

(٤٢) نفسه ، ص ١٢١، وأعلاه: القسم ٢، الفصل ٢ .

(٤٣) نفسه ، ص ٤١٣ .

(٤٤) المرزوقي ، **شرح ديوان الحماسة** ، ١/١٠ .

باطن يزن بنية الكلام ويقدر موسيقاها وصحة وزنها، وسمعٌ ظاهر يتأثر بالإيقاع ويمتزج به، أي يؤخذ به.

ويصف المرزوقي الشعر المطبوع بما يشبه التعريف، متأثراً بصورة واضحة بالقاضي علي الجرجاني، موحياً أنه ينشأ عن استرسال الطبع المهذّب بغير حمل عليه ولا منع له مما يَميل إليه، فيؤدي المعنى اللطيف واللفظ الحلو صافياً بلا كدر، وعفواً بلا جهد (٤٥) . أي هو نتيجة تحرير الطبع المهذّب من قيدي الإكراه والتعمّل اللذين قد يستعبدانه ، ويثقلان الأفكار (٤٦). فهو يطلب إرساله، والخيل كما نعلم ترسل، والمثلُ كذلك؛ أتراه كان ، وأضرابه، يتصورون الطبع في صورة الخيل، والشعرَ أو صاحبه في صورة الفارس؟ مهما يكن التصوّر، فإن تحرير الطبع مطلب قديم جديد طالبَت به أكثر المدارس الشعرية الحديثة، ولا سيما الرمزية والسريالية.

ويخيل إلينا أن أبا حيان التوحيدي (ت بعد ٤٢١ هـ) يربط بين الطبع والسمع كالمرزوقي؛ فالحلاوة، عنده، مَذُوقة بالطبع ، والنَّبْوة ممجوجة في السمع (٤٧)، أي أن الطبع يذوق الحلاوة، والسمع يمجّ النَّبْوة ، يعني النفور من القبح على الأرجح. فهنا ربطٌ بين الطبع والذوق ، ولقد كان يمكن للتوحيدي أن يقول إن الطبع يستحلي ويستقبح، فيكون المعنى أشد وضوحاً، لكنه نسب الاستقباح المعبَّر عنه بالنفور إلى السمع ، وذلك يرجّح أن السمع ، عنده ، هو أداة الطبع في قبول الشعر ورفضه.

ويستخدم أبو العلاء المعري (ت ٤٤٩ هـ) مصطلح الغريزة، للتعبير عن الطبع، كما فعل ابن قتيبة والجاحظ وغيرهما من قبل؛ فلقد رأينا في الجزء الأول من هذا الكتاب كيف عرّف المعريّ الشعر بأنه " كلام موزون تقبله الغريزة على شرائط، إن زاد أو نقص أبانه الحسّ " وأنه نسب هذا الكلام إلى الشاعر تميم بن أُبي ابن مقبل العجلانيّ (ت بعد ٣٧ هـ) (٤٨) . فهو يجعل الغريزة حَكَماً في تعيين حقيقة الشعر، ويربط بها الحس . ولعله ، خلافاً لما هو معروف عند القدماء ،

---

(٤٥) **شرح ديوان الحماسة** ، ١/١٢ .

(٤٦) نفسه .

(٤٧) التوحيدي، **الإمتاع والمؤانسة**، تحقيق أمين والزين، بيروت ١٩٥٣، ١/٦٥ .

(٤٨) كتابنا: **نظريات الشعر** ، ١/ ٢٠٠ .

يستعمل الحس بمعنى الشعور الداخلي. وهكذا يتجلى الطبع أو الغريزة في مشاعر الإنسان النقدية ، إذا صح التعبير، التي تحس بالزيادة أو النقصان في الكلام الموزون، فتخرجه بسببهما من حيز الشعر، أو تحسّ بالاعتدال فيهما، وهو ما لم يذكره المعريّ، فتدخل ذلك الكلام في الشعر. ونحن لا نعرف موضع الخلل النسبي الذي يشير إليه هذا التعريف، هل هو في العروض أم في الصورة أم في المعنى؟ فإن كان في العروض، فالمقصود الزحافات والكسور، وإن كان في الصورة أو المعنى، فالمقصود الفساد أو الاضطراب أو ما أشبه ذلك. وربما يراد بذلك التفريق بين الشعر والنظم المجرد ، على ما قدّر الدكتور إحسان عباس (٤٩).

والمعاني عند ابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦ هـ)، في ما يضيفه إلى بعض العلماء ، موجودة في طباع الناس ، يستوي في ذلك الجاهل والحاذق (٥٠) . والعالم المومأ إليه هو ، على الأرجح، أبو عثمان الجاحظ الذي سبق إلى هذا الرأي ، وإن لم يجعل الطبعَ وعاء المعاني ؛ فالطبع عند ابن رشيق أقرب ما يكون إذن إلى معنى العقل الفطري؛ وهو لذلك يتصف بالقوة (٥١) . وقد يكون في غفلة أو يكون غليظاً، فيقع في الأخطاء (٥٢) . وسنرى في دراستنا لمفهوم الطرب أن الشعر ، عند القيرواني، هو "ما أطرب وهزّ النفوس وحرّك الطباع" (٥٣) . فالطبع إذن مقرّ المشاعر أيضاً . وهو أصلُ البلاغة، في ما ينسبه ابن رشيق إلى الرّمانيّ (٥٤) . فللطبع إذن معنى العقل الفطريّ الذي يصيب ويخطئ، ويمثل مقر المشاعر، وتصدر كل بلاغة عنه. وهذا تصوير متكامل لأنه ينوط بالفطرة التفكيرَ الأوليّ والأحاسيس الداخلية والبلاغة الطبيعية.

والطبع عند ابن رشيق من أقسام البيت الشعري، فهو أرضه، والرواية سقفه، والدُّربة بابه، والمعنى ساكنه (٥٥). فالشعر يقوم إذن على الاستعداد الطبيعي

---

(٤٩) عباس ، **تاريخ النقد**، ص ٣٨٧ .

(٥٠) ابن رشيق ، **العمدة** ، ١/ ١٢٧ .

(٥١) نفسه ، ١/ ٢١٠ .

(٥٢) نفسه ٢٢٢/١ .

(٥٣) نفسه، ١/ ١٢٨ . وأدناه القسم ٣، الفصل ٥ .

(٥٤) نفسه ، ٢٤٣/١ .

(٥٥) نفسه ، ١/ ١٢١ .

والثقافة والتّمرين، ويؤدي إلى المعنى. ولا تبدو عناية ابن رشيق بالصورة الشعرية واضحة هنا، بل هو يشير إلى أن سائر أقسام الشعر ، باستثناء العروض ، " زينة مستأنفة (٥٦)" ، وهذا مما يجعل محتملاً أن الصورة عنده نوع من الزينة. وهو يكاد يؤكد ذلك التقسيم إذ يشير إلى أن الشعراء المطبوعين المتقدمين يتفاضلون برواية الشعر ومعرفة الأخبار والتلمذة بمن فوقهم من الشعراء (٥٧) . فالتفاضل قائم على الثقافة المعروفة قديماً للشعراء وهي رواية الشعر ومعرفة الأخبار والإفادة من سماع الشعراء الكبار.

وهو يفرق بين ثلاثة أمور: المطبوع والمصنوع والمتكلّف؛ فالمطبوع هو الأصل الذي وُضع أوّلاً، والمصنوع هو الذي لا قصد ولا تعمّل فيه، ويقع بالطباع عفواً مما يستحسن ويُمال إليه، والمتكلّف هو عمل المولّدين (العباسيين) ولا يصفه ابن رشيق ، بل يكتفي بالإشارة إلى تنقيح زهير بن أبي سلمى وتثقيفه لحولياته، من غير أن يجرؤ على تسمية هذا العمل تكلّفاً ، وكأن عيب التكلف محصور في العباسيّين (٥٨) . فتفريق الرجل قائم بين ما يأتي عفواً ، وما يخضع للصناعة من ذلك العفويّ، وما يقع عليه التصنيع من ذلك ، أي المبالغة في الصناعة . ولكنه لا يستعمل مصطلح التصنيع، بل يكتفي بمصطلح الصنعة للدلالة على ما يكون بسيطاً أو متكلّفاً ، ولذلك يومئ إلى أن الصنعة، ويريد بها غالباً التكلّف، إذا جاءت في البيت أو البيتين من القصيدة كانت دلالة "على جودة شعر الرجل، وصدق حسه وصفاء خاطره، فأما إذا كثر ذلك فهو عيب يشهد بخلاف الطبع، وإيثار الكلفة" ، بل يوحي فوق ذلك أنّ التصنيع قد يأتي عن غير قصد (٥٩). وإن كنا نرجّح أن البيان استعصى عليه، إذ أراد القول: إن الصنعة إذا سادت القصيدة أو غلبت على أكثرها كان ذلك تصنيعاً ، لأن مثل ذلك لا يمكن أن يأتي عفواً؛ وحينئذ يكون تفريقه بين الصنعة والتصنيع بالقلة والكثرة ، على ما يعرف في القياس الصرفيّ.

وما دامت الصنعة تأتي عند المطبوعين عفواً ، فهي من الطبع ، ولا سيما أنه

---

(٥٦) **العمدة** ، ١/١٢١ .

(٥٧) نفسه ، ١/ ١٩٧، وتعدية فعل " تلمذ " بالباء من أسلوب ابن رشيق نفسه .

(٥٨) نفسه ، ١/ ١٢٩ .

(٥٩) نفسه ، ١٣٠ .

لا يمكـــن أن يخـــلو شعر من زينة ، وفق مفهوم ابن رشيق . ولعل هذا المفهوم هو الذي جعل صاحب **العمدة** يدخل ابن الرومي والمتنبي ومن شاكلهما في المطبوعين ، لأنهم كانوا ، في رأيه ، يؤثرون المعنى الصحيح على اللفظ ، غير عابئين بقبح اللفظ ولا هجنـــته ولا خشونته (٦٠) . بل هذا يعني أن هذين الشاعرين أهملا كل صناعة، وأتـــت ألفاظهما غير فصيحة ولا موسيقية ؛ وهو تعميم غير صحيح البتة ، وتنفيه الدراسات التي تناولت شعرهما . والغريب أن ابن رشيق يفضل البيت المصنوع الذي لم يـــتأثر بالكلفة أو تظهر عليه آثارها ، على البيت المطبوع ، إذا بلغ كلاهما نهاية الحسن أو الجودة ، ولم تتوال الأبيات المصنوعة ؛ لكنّ على الحاذق المتصنّع ، في كل حـــال، أن يفســـح للطـــبع مجـــالاً واسعاً (٦١) . ولا ندري ما الذي يقصده هنا بالمصـــنوع ، فهل هو يريد به ما خضع لصناعة غير مبالغ فيها أم ما كان متكلّفاً ، وكان لصاحبه من البراعة ما استطاع به أن يخفي تكلّفه؟ إن الاحتمال الثاني يرجح لأن الصناعة البسيطة لا تحتاج إلى تمويه . أياً يكن الاحتمال ، فإن البراعة في التمويه تبدو عند ابن رشيق أهم من الطبع .

ويكمـــل هـــذه المقولة مقولة أخرى توضحها ، هي أن التصنيع في الشعر يُظهـــر جيد ذلك الشعر من سائره ، أي استنتاجاً ، من متوسطه وسيِّئه ، لأن الجيد يكون أعياناً ، أي أبياتاً بارزة بين سائر الأبيات ؛ ويمثّل ابن رشيق على ذلك بشعر أبي تمـــام ؛ أمـــا إذا غلب الطبع لم يبنْ جيّد الشعر بوضوح ، لأن المستوى يكون مـــتقارباً في جميع الشعر ، والمثال على ذلك شعر البحتري (٦٢) . وبكلام آخر فإن الطبع يؤدي إلى تساوي الشعر في الجودة ، فيبدو وكأنه نمط واحد ، فلا يشعر المرء بجودته لأنه غير متفاوت الأنماط ، أما التكلف فيؤدي إلى التفاوت في الجودة فينماز الجيـــد من غير الجيد، على قاعدة " والضدّ يظهر حسنه الضد ". وهذا رأي غريب جداً ، يلغي تأثير الجمال المتكامل المتناســـب في الشّعر ، ويقرّ المنقوص المتفاوت ، وذلـــك كمن يرى أن العينين الجميلتين ، مثلاً، في وجه ملامحه متوسطة الحسن أو قبيحة ، من شأنه أن يبرز جمال هاتين العينين ، في حين أن اجتماع العينين الجميلتين

---

(٦٠) **العمدة** ، ١/١٢٦ .
(٦١) نفسه ، ١/١٣٠، ١٣١.
(٦٢) نفسه ، ١/ ١٣٢ .

مع الملامح الجميلة يصرف الانتباه عن جمالهما. وهذا نفي للوحدة الجمالية ناشئ ليس عن تحيز لأبي تمام على البحتري فحسب، بل عن بعض العقلية النقدية القديمة التي كانت تنظر إلى الأبيات المفردة وليس إلى القصيدة الكاملة، والتي تتخلف حتى عن نظرية الفحولة ، عند الأصمعي ومن تابعه، التي تحكم على الشاعر بناء على قصيدة أو قصائد رائعة قالها، وتشترط له عدداً أدنى من القصائد لتسلكه في عقد الشعراء (أنظر أعلاه: القسم ١، الفصل ١) . وهي أيضاً تخالف رأي الآمدي والقاضي الجرجاني تماماً، على ما رأينا في بحث عمود الشعر العربي، لأنها تدعو ، بطريقة غير مباشرة ، إلى التصنّع في الشعر، مع أن ابن رشيق يجاري القاضي الجرجاني في بعض كلامه على ذلك العمود فيؤكد أن " العرب لا تنظر في أعطاف شعرها بأن تجنّس أو تطابق أو تقابل، فتترك لفظة للفظة، أو معنى لمعنى، كما يفعل المحدثون، ولكن نظرها في فصاحة الكلام وجزالته، وبسط المعنى وإبرازه، وإتقان بنية الشعر، وإحكام عقد القوافي ، وتلاحم الكلام بعضه ببعض (٦٣)" . على أن هذا الكلام نفسه يوحي أن العرب هم العرب القدماء، وأن المحدثين مستثنون من هذا الوصف، وكأن ذلك تمهيد للمقارنة بين المحدثين وحدهم، ولاسيما أبي تمام والبحتري، ونسبة التصنع إليهم ، والمفاضلة بينهم بمقدار مهارة كل منهم في إخفاء الصنعة . لكن يحتمل كذلك أن أسلوب التجميع والتكثّر الذي يسم مؤلفات القدماء ، فضلاً عن صعوبة مراجعة المؤلف لما يكتب ، قد أفضى إلى اضطراب صاحب **العمدة**.

والطبع يغني أحياناً عن العلم ، ولا سيما علم العروض ، عند ابن رشيق ، لأن " المطبوع مستغنٍ بطبعه عن معرفة الأوزان وأسمائها وعللها، لنبوّ طبعه عن المزاحف منها والمستكره ؛ والضعيف الطبع محتاج إلى معرفة شيء من ذلك يعينه على ما يحاوله من هذا الشأن (٦٤)" . فللطبع القويّ استعداد موسيقيّ مميز يغنيه عن دراسة العروض ، بخلاف الضعيف الذي يفتقر إلى المعرفة ولو قليلاً. وهذا رأي قريب من رأي قدامة بن جعفر والقاضي الجرجاني، إلا أنه يحصر الاستغناء عن تعلم الوزن بالطبع القوي ، بينما يجعل قدامة ذلك عاماً في طباع أكثر الناس.

---

(٦٣) **العمدة** ، ١٢٩/١، وقارن أعلاه : القسم ١، الفصل ٢ .

(٦٤) نفسه ، ١/ ١٣٤ .

ويرشح من كلام ابن رشيق أن الطبع يحفظ الكلام الموزون، ويتدحرج عنه المنثور (٦٥) ، وهذا يعني أن للطبع ذاكرة ، أي أنه عقل ، وأنّ هذه الذاكرة تتأثر بالموسيقى ، وأنّ حفظها عفوي.

وللطبع عنده مرادفان هما : السجية والمزاج: فالشاعر إذا عمل بطبعه وعلى سجيته شابَهَ سائرَ الناس ، ودخل في الفضلاء ، وإذا تكلّف أضر بنفسه (٦٦) . وهذا يتناقض مع كلام الرجل على التصنّع ، وتفضيله براعة الصنعة على جودة الطبع . والطعام والشراب الطيبين وسماع الغناء من الأمور التي تُرقّ الطبع وتصفي المزاج ، وتعين على الشعر، في رأيه (٦٧) . وقد سبق القول غير مرة أن العطف قد لا يعني في أساليب القدماء إلا التفسير أو التركيب الوصفيّ، ويكون استعمال مصطلحين معطوفين بمثابة توكيد للمعنى نفسه بالمترادفات. وهكذا استعمال السجية والمزاج ، هنا، معطوفين على الطبع . فثمة أمور تجعل الطبع رقيقاً والمزاج صافياً ، وذلك يعني إمكان تبدل أحوال الطبع والمزاج بتبدل المؤثرات الخارجية، على حين تتبدل أحوال الغريزة عند ابن قتيبة بتبدل المؤثرات والأحوال الذاتية : كالطعام والغمّ (أعلاه) . فالطبع أو ما يدل عليه ليس مستقراً، بل هو متبدّل.

ويُفهم من تعليق لعبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) على نسبة حسان بن ثابت الشعر إلى ابنه عبد الرحمن لمجرد تشبيهه ألوان الزنبور بثياب الإنسان، أن قوة الطبع تعني الذهن المستعد للشعر (٦٨). وهو يضيف السجيّة إلى الطبع ، وذلك إذ يشير إلى التزام القدماء سجية الطبع وإلى تركهم السجع ، وإلى كون كلامهم ، لذلك ، أمكن في العقول (٦٩) ؛ فيوحي أنّ السجية تعني الكثرة والتدفّق اللذين يؤديان إلى العطاء بلا تعب ، قياساً على صفة سجواء التي تقال للبئر والناقة الغزيرة اللبن (**اللسان** ، سجا) . كما يوحي الجرجاني أن الطبع يعني الطبيعة والعادة

---

(٦٥) **العمدة** ، ١/١٩ .
(٦٦) نفسه ، ١/ ١٢٥ .
(٦٧) نفسه ، ١/ ٢١٠ .
(٦٨) الجرجاني ، **أسرار البلاغة** ، ص ١٥٧ .
(٦٩) نفسه ، ص ٨ .

أيضاً ، وذلك حين يتكلّم على التكلّف الـذي " ينبو عنه طبع الشعر " والذي " يتعاطاه من يخالطه شيء من طباع التعمّق (٧٠)" . وهو يقرن الغريزة إلى الطبع ، موضحاً أنّ " الأخلاق كلها تدخل في الغريزة نحو السخاء والكرم واللؤم " موحياً أن الغريزة (٧١) كالجبلّة هي الطبع نفسه (٧٢) . ويُدخل في الغريزة ما يوافق حاسة الذّوق في الطعام (٧٣) ؛ أي أن الميول الحسيّة كلها ، قياساً على ذلك ، من شأن الطبع .

لكنه من ناحية أخرى يشعرنا أن الطبع هو العلم المركوز في الحواسّ وعلى حدّ الضرورة ، أي ما يُعلم بالضرورة ، وأنه هو والحواسّ طريق العلم الأول ، يعني البدائي ، الذي يليه النظر الفكريّ والرويّة ، جاعلاً الطبع والحواس بإزاء العقل المحض والفكرة في القلب (٧٤) .

وهذا الطبع لا يبدو آلة تلقٍّ أو آلة منافية للعقل ، بل يبدو نوعاً خاصاً منه، إذ ينسب الجرجاني إلى العقل الأُنسَ إلى الأشياء ، وإلى الطبع حمدَها (٧٥) .

ويقرن الجرجاني الطبع ، أخيراً ، إلى الخاطر ، ويصفه بالجودة ، موحياً أن هناك طبعاً جيّداً وآخر فاسداً ، واصفاً الخاطر نفسه بالحدة ، وذلك قد يعني أن الخاطر يدلّ على النظر والفكر (٧٦) .

والقارئ للجرجاني يشعر أن الرجل ، هنا ، يتحسس طريقاً إلى العلم مجهولاً ، وكأنه يبحث عن الحقيقة بأساليب بدائية ، لكنها متقدمة على عصرها من حيث البعد النفسيّ واستِكْناه العقل. صحيح أنه يخلط بين المصطلحات ويرادف بينها ، لكنه يلقي الضوء على بعض أعماقها بنظر مميز . فالطبع يبدو مرادفاً للطبيعة والعادة والغريزة ، والجبلّة تعني الغريزة ، فهي ، احتمالاً ، مرادفة للطبع . وللطبع صفة أساسية هي الغزارة . وتعريف الطبع ، بوصفه مرادفاً للغريزة ، هو أنه جميع

---

(٧٠) **أسرار البلاغة** ، ص ٤٦ .

(٧١) نفسه ، ص ٨٢.

(٧٢) نفسه ، ص ١١٨ .

(٧٣) نفسه ، ص ٨٨ .

(٧٤) نفسه، ص ١٠٨، ١٠٩ ، ١٢٦.

(٧٥) نفسه ، ص ١٢٠ .

(٧٦) نفسه ، ص ١٤٢ .

الأخـــلاق من سخاء وكرم ولؤم وميل حسّيّ ، وذلك قريب مما قال به أهل اللغة . أمّا تعريفه ، مقارناً مع العقل المحض والفكر ، فهو أنه العلم الاضطراري المركوز في الحـــواس ، وذلـــك يعـــني أنه العلم المكتسب بالعادة والتجربة الحسيّة التي تفرضها ضـــرورة العيش ، أو أنه طريق العلم الأوّل العفويّ ، أي الذي يسبق العلم المتعمّد الذي يكتسب بالنظر الفكري والرويّة . فهو نوع من الفكر الفطريّ ، وعمله التأثّر بالأشياء رضاً أو نفوراً.

إن هذا التفريق بين الطبع والغريزة من جهة ، والعقل المحض من جهة أخرى ، وبـــين اكتساب المعرفة بالحسّ والعادة ، واكتسابها بالنظر الفكري ، وجعل الأمرين مرحلـــتين متواليتين من مراحل المعرفة ، والتفريق بين التعمّق الفكري وما يمكن أن نســـميه الحكم العفوي ، إذا صحّ فهمنا لكلام الجرجاني المفتقر غالباً إلى الوضوح والوحـــدة ، كل ذلك يعدّ محاولة هامة ، وإن ملتبسة ، لدراسة عمل العقل والنقد الأدبيّ ، بل لعلها محاولة فريدة من نوعها في ما عرفناه من كلام النقاد القدماء .

ويكـــرر محمـــد بـــن حيدر البغدادي (ت ٥١٧ هـــ) رأي ابن قتيبة في اخـــتلاف طباع الشعراء من حيث استسهال فنون شعرية بعينها واستصعاب فنون أخرى (٧٧) . وهو ما سيكرره ابن الأثير بصيغة أخرى (٧٨) . ويبدو الطبع عند ابن حيدر أشبه بالمسوّدة، أي بالشعر في حالته الأولى، فهو يطلب إلى الشاعر أن " يتأمل مـــا قد سمح به طبعه [...] فيبالغ في انتقاده، ويبدل اللفظ المستكره باللفظ السهل" الخ. (٧٩) . فنتاج الطبع قد يكون مستكرهاً ، ولا بد من الصناعة لتهذيبه وتجويده، وكأن مهمة الطبع ، عند ابن حيدر، تتوقف عند ولادة الشعر ولا تدخل في التنقيح، فالتـــنقيح مـــن عمـــل العقل على ما يبدو. وهذا قريب مما قال به ابن عبد ربه، ثم القاضـــي الجـــرجاني. لكن ابن حيدر ينصح الشعراء ، من أجل تحاشي التفاوت في المعاني والأساليب، بـــ " ترك التكلف ، واطّراح التعمّل، الاسترسال للطبع" المهذّب الـــذي صقله الأدب، "وتجنّبِ الحمل عليه" (٨٠) . وهذا مأخوذ بصورة شبه حرفية

---

(٧٧) محمد بن حيدر ، **قانون البلاغة** ، ص ١٥٣ .

(٧٨) ابن الأثير ، **المثل السائر** ، ٨/١ .

(٧٩) نفسه، ص ١٤٩ .

(٨٠) نفسه ، ص ١٥٤ .

عن القاضي الجرجاني (أعلاه). وهو يعني أن عمل الطبع يستمر حتى بعد ولادة الشعر، فيبقى حراً لا يُكره على شيء. فثمة طريقان إذن للتنقيح : طريق الطبع الطليق وطريق الطبع المضطهد إذا صح التعبير، والطريق الأولى هي الصحيحة.

ولعباس بن عليّ الصنعاني (ت بعد ٥٦٩ هـ) آراء طريفة في هذا الموضوع ؛ فالطبع، عنده، هو العلوم الضرورية، قريباً في ذلك مما قال به عبد القاهر الجرجاني . وهو لا يعني بتلك العلوم التعلّمَ والدرس وممارسة العلم ، بل يقصد على الأرجح ، العلوم الأولية التي يكتسبها الإنسان بعامل الضرورة . وبهذا الطبع أو بتلك العلوم يتفاضل "الخطباء والشعراء وأصحاب الرسائل (٨١)" . ولعلها أول إشارة إلى أن الطبع اكتساب وليس فطرة خالصة.

ويرى ابن عليّ أن الطبع ضروري لقول الشعر، " ولكل فن طبع يختص به". وهو يجعل عمل الطبع موسيقياً، إذ يقول ، على سبيل التمريض :" إن الجيد الطبع مقبول في السمع، والمصنوع مثقّب الكعوب (٨٢)" . فهنا يصبح الطبع صفة للكلام الجيد، ويراد به الصادر عن الطبع، المقبول في السمع ، أي الفصيح ، ويبدو متصلاً باللفظ وموسيقاه. أي أن ابن عليّ يتابع ابن قتيبة في اختلاف الطباع في الفنون الشعرية، ويقاربه في تلازم الطبع والشعر، لكن بأسلوب آخر، إذ يجعل ابن قتيبة الشعر انبثاقاً طبيعياً من الطبع ، ويرى ابن عليّ أن الطبع ضرورة لقول الشعر.

ويحاول أسامة بن منقذ (ت ٥٨٤ هـ) أن يعلل مطاوعة الشاعر لطبعه، فهو يأمر ذلك الشاعر بأن يعمل في أحبّ المعاني إليه ، وفي كلّ ما يوافقه طبعُه ، لأن " النفوس تعطي على الرغبة ما لا تعطي على الرهبة " . أي أن إكراه الطبع يفسد العطاء الشعري. ويبدو الخاطر مرادفاً لذلك الطبع الشعري أو انبثاقاً منه، ولذلك ينصح ابن منقذ الشاعر بأن يعمل " الأبيات متفرقة ، على ما يجود به الخاطر " ثم أن ينظم شعره في الآخِر، وأن يحصّل المبدأ والمقطع والخروج، وأن يميز في فكره محط الرياسة، الخ. وأن يهذّب القصيدة أولاً وآخِراً (٨٣) . ويشبه ابن منقذ في هذا

(٨١) الصنعاني ، **الرسالة العسجدية** ، ص ١٦٢ .

(٨٢) نفسه ، ص ٥٠ .

(٨٣) ابن منقذ، **البديع في نقد الشعر**، تحقيق بدوي وعبد المجيد، القاهرة ١٩٦٠، ص ٢٩٥ . وقارن ابن المعتمر في **البيان والتبيين**، ١٣٨/١.

بشـــر بـــن المعـــتمر وابن عبد ربه والقاضي الجرجاني وابن حيدر، إذ يبدو الشعر الخاطـــريّ عـــنده نوعاً من الحالة الهيوليّة للقصيدة التي لا بدّ أن تخضع لتمييز الفكر وتهذيبه؛ والظاهر أن الفكر يضادّ الخاطر، ولعله يعني بالخاطر والطبع ما يكون أشبه بالعقل اللاواعي، أو العفوي، ويعني بالفكر ما يدل على الوعي والنظر الدقيق.

على أن القرطاجني (ت ٦٨٤ هـــ) يبدو صريحاً في نسبة العمل الشعري منذ بدايـــته حـــتى نهايته إلى الطبع ؛ فهو يصف الطبع بأنه آلـــة صناعة النظم ، ويعرّفه بأنـــه " اســـتكمال للنفس في فهم أسرار الكلام، والبصيرة بالمذاهب والأغراض" الشـــعرية (٨٥) . أي أنه يبدو نوعاً من الثقافة وليس طبيعة وخلقة في النفس. وهذا مجـــانس لمـــا قال به محمد بن حيدر، مخالف مخالفة بيّنة لأكثر النقاد في مفهوم الطبع عـــند العـــرب. فلا غرو أن تكون للطبع هذه الصفة الشمولية الواسعة، وأن يعدّه القـــرطاجني ، بوصفه آلة صـــناعة النظم ، خاضـــعاً لأمـــرين: لـــ" قوى فكرية واهـــتداءات خاطـــرية، تـــتفاوت فيها أفكار الشعراء " (٨٦). فالذي ينتج الشعر عـــاملان، كمـــا يـــرجح عندنا من قول القرطاجني: عامل عقلي واعٍ هو القوى الفكـــرية، وعامل عقلي لا واعٍ هو الاهتداءات الخاطرية. ترى هل كان القرطاجني مبلوِراً ومطوّراً لما اعتقده بعض النقاد قبله ، واجداً في الطبع تكويناً ثنائياً، هو القوة المنـــتجة للصورة الهيوليّة للقصيدة وتتمثل في الخاطر، والقوة المنتجة للصورة المنظمة للقصيدة وتتمثل في الفكر، أي واجداً فيه صورة للعقل بوجهيه الباطن والظاهر؟ أياً يكن الأمر، فإنّ القرطاجني يشير إلى اجتماع قوى أربع هي : القوة الحافظة والقوة المائـــزة والقوة الملاحظة والقوة الصانعة ، في الطبع الجيد من طباع الشعراء ، واعداً بتفصـــيل ذلك في القسم الثالث من كتابه (٨٧) ، لكننا نجد في ذلك القسم الموعود أسماء قوى عشر أخرى لا تشارك هذه الأربع إلا في القوة المائزة (٨٨) .

ويتكلم القرطاجني على تحوّل الطبع إلى ملكة شعرية، هي ملكة الخاطر، فيشير إلى أن الشـــاعر صـــاحب الطـــبع البارع يكتسب بكثرة المزاولة ملكة تجعل انتقال

---

(٨٥) القرطاجني ، **منهاج** ، ص ١٩٩ .

(٨٦) نفسه .

(٨٧) **منهاج** ، ص ٤٢، ٤٣، وقارن عباس، **تاريخ النقد**، ص ٥٤٤، ٥٤٥ .

(٨٨) **منهاج** ، ص ٢٠٠، ٢٠١ .

الخيالات في خاطره من السرعة بحيث يحسب أنه لم يشغل فكره بملاحظتها، وهذه الملكة هي مثال من ملكة الخاطر. ويشبّه ذلك بقراءتنا للّفظة بكليّتها من غير تتبّع حروفها وحركاتها (٨٩) . أي أن القرطاجني يحيل على العادة المكتسبة التي تصبح وكأنها جزء من الطبيعة، وتساعد قوة البديهة ؛ فالملكة الشعرية تتكون من طبع بارع ومِرَان، أي هي الطبع البارع المكتسَب لعادة تأليف الشعر.

وخلافاً لما اعتقده ابن قتيبة، فإنّ القرطاجني يجعل لكل وزن شعري، لا لكل فن شعري، طبعاً يوافقه في شاعريّة الشعراء ويُميل إليه كلامهم. وقد فصلنا القول في ذلك في الجزء الأول من كتابنا هذا (ص ٣١، ٣٢) .

وهو يستعمل ما يوحي أنه مرادف لمصطلح الطبع وهو السجيّة ، فيرى أن " أفضل النسيب ما صدر عن سجيةِ نفسٍ شجية [...] وكذلك الإخوانيات والمراثي وما جرى هذا المجرى " . لكنهُ يجعلُ التطبّع كالطبع ، أي يحتمل وجود الشعر الجيد بغير طبع جيد، وذلك إذ يوضّح أن لدى بعض النفوس قوة تستطيع بها أن تتشبّه من غير سجيّة بما يجرى على السجيّة ، وبما لا يكون في عمله عيب ، حتى لتختلط الأمور على النفوس " ولا يُماز المطبوع فيها من المتطبع (٩٠)" . وهذا يفضي بنا إلى أن الصناعة تقوم مقام الموهبة إذا تسنى للإنسان وجود قوة تشبّه وتقليد . فالتقليد البارع مساو للإبداع الطبْعيّ ، وهذه نتيجة خطيرة تساوي بين الأصل والمقلد ، وذلك غير مقنع ، وإن كان أقل خطورة مما ذهب إليه ابن رشيق من تفضيل براعة الصنعة والتمويه على الطبع .

وحين استخدم القرطاجني وصف " الطبع البارع " ، فإنما استخدمه احتياطاً من الطبع الفاسد ؛ فالطباع قد تختلّ ، وقد يحسن ظنّ مدّعي صناعة الشعر بطبعه ، فيعتقد أن الطبع كاف في تلك الصناعة ، ولذلك لا بد ، عند القرطاجني ، من قمع الطباع " بردها إلى اعتبار القوانين البلاغية "، فـ" لا شك أن الطباع أحوج إلى التقويم في تصحيح المعاني والعبارات عنها من الألسنة إلى ذلك في تصحيح مجاري أواخر الكلام" ، والعرب كانت تسدّد طباعها وتقوّمها بالقوانين والنقد والتعلّم

---

(٨٩) **منهاج** ، ص ١١١ .

(٩٠) نفسه ، ص ٣٤١ .

بالرواية (٩١) . أي أن القرطاجني يتكلم على ما سماه النقاد القدماء ثقافاً أو ثقافة ورواية، وعلى ما أشار إليه ابن طباطبا ومن تابعه من شحذ الطبع .

والملكة الشعرية التي اختصر القرطاجني فيها الكلام ، وجدت متسعاً عند ابن خلدون، فهو يبدأ بالملكات بصورة عامة رائياً أن الملكة صفة راسخة تحصل عن الاستعمال وتَكَرُّر الفعل ، حتى ترسخ صورته. وعلى قدر جودة التعليم يكون حصول الملكة (٩٢) . فهي إذن رسوخ صورة العمل في النفس بسبب التكرار والتعلّم. ويرجح لدينا أن ابن خلدون أخذ المعنى الأصلي لفعل مَلَكَ، أي حازَ، فجعل الملكة امتلاكاً ذهنياً راسخاً للعمل من طريق التكرار والتعلّم. فليست الملكة امتلاكاً غريزياً يخضع للتطوير والتهذيب، بل امتلاك اكتسابي. لكنه في موضع آخر يفصّل الأمر بصورة مختلفة، ذاهباً إلى أن الفعل إذا تكرر مرة عادت منه صفة للذّات، وإذا تكرر ثانية كانت منه حال، أي صفة غير راسخة ، ثم إذا زاد التكرار كانت منه ملكة أي صفة راسخة. فثمة انتقال إذن من الصفة إلى الحال إلى الملكة، وإن كان ابن خلدون خلط بين الصفة والحال واضطرب. وهو يعقد صلة بين الملكة والطبع فيجعل الطبع هو الملكة الأولى ، أي ما يتوارثه الناس من جيل إلى جيل (٩٣) . فالطبع مكتسب اجتماعي تاريخي ، يقابل ما أوحى الجاحظ أنه طبع جمعي (أعلاه)، وهو في ميدان اللغات ما نسميه اليوم باللغة الأمّ، أي ما يولد عليه الإنسان. وهذه الملكة الأولى قد تفسد أو تنتقص بالاختلاط ، كفساد لسان بعض العرب الذين خالطوا الأعاجم (٩٤) . والملكة تقتضي إحكام العمل والعلم به في وقت معاً، ولا يكفي العلم وحده (٩٥) . والملكات لا تزدحم و " من سبقت له إجادة في صناعة فقلّ أن يجيد أخرى أو يستولي فيها على الغاية (٩٦)" .

وعند الكلام في الشعر يشير إلى أنه ملكة مستحكمة في العرب وأنه يُكتسب بالصناعة والارتياض ككل الملكات اللسانية ، لكنه " صعب المأخذ على من يريد

---

(٩١) **منهاج** ، ص ٢٦، ٢٧ .

(٩٢) ابن خلدون ، **المقدمة** ، ٧١٢، ٧١٣ .

(٩٣) نفسه ، ص ١٠٧١، ١٠٧٢ .

(٩٤) نفسه ، ص ١٠٧٢ .

(٩٥) نفسه ، ص ١٠٨١ .

(٩٦) نفسه ، ص ١٠٩٧ .

اكتساب ملكته بالصناعة من المتأخرين (٩٧)" . والصورة الراسخة التي جعلها ابن خلدون وصفاً للملكة، هي في الشعر ذلك القالب أو الأسلوب الكليّ المجرّد في الذهن، والتراكيب المعيّنة التي ينطبق ذلك القالب عليها جميعاً (٩٨) . ولعمل الشعر وإحكام صناعته شروط أولها حفظ مختار الشعر " حتى تنشأ في النفس ملكة يُنسج على منوالها ، وإلاّ جاء النظم قاصراً رديئاً ساقطاً . يلي ذلك شحذ القريحة الذي يؤدي الإكثار منه إلى استحكام النظم ورسوخه . ثم الخلوة واستجادة المكان شرط أن يكون الشاعر على جمام ونشاط (٩٩) .

والحقيقة أن من الصعب أن نستبين الفرق بين الملكة التاريخية ، إذا جاز القول، أي ما يرثه الإنسان من مجتمعه، ويرادف الطبع عند ابن خلدون، وبين الموهبة الطبيعية . فالموهبة الطبيعية، في رأينا، نتاج إرث بيولوجيّ يتعاقب في السلالة أو النسل الواحد، لكنه يتفرع عن تأثيرات وراثية متداخلة بين السلالات، وهذه السلالات تكوّن المجتمع غالباً، ما لم يكن هناك زواج من مجتمعات خارجية. لكن هذا التعاقب وذاك التداخل، واحتمال الزواج من مجتمع خارجي، كل ذلك يؤدي إلى إنتاج قدرات ذاتية فردية متميزة ومختلفة هي ما نسميه المواهب الطبيعية. فجَعْل الطبع إرثاً قومياً مشتركاً ينفي وجود تلك المواهب أو الطباع الخاصة ويحيل القدرات العقلية والجسدية إلى تماثل مستحيل الوجود.

هذا حين يتكلم ابن خلدون على الطبع بصورة غير مباشرة ، أي من خلال الحديث عن الملكة ، لكنه حين يتكلم عليه بصورة شبه مباشرة عند تناوله الكلام المطبوع ، يشعرنا أن المطبوع هو ما جاء عفواً من غير قصد ولا تعمّد ، وأنه " الكلام الذي كملت طبيعته وسجيّته من إفادة مدلوله المقصود منه "، أو هو ما يأتي على السجيّة ، قبل أن يخضع للتحسين والتزيين اللذين يمنحانه الرونق ويؤديان إلى اللذة ، وكل ذلك زائد على إفادة المعنى (١٠٠) . وهذا لا يختلف كثيراً عن رأي السابقين مثل ابن عبد ربه والقاضي الجرجاني وابن حيدر وابن منقذ .

---

(٩٧) **المقدمة** ، ص ١٠٩٩ .

(٩٨) نفسه ، ص ١١٠٢ .

(٩٩) نفسه ، ص ١١٠٥، ١١٠٦ .

(١٠٠) نفسه ، ص ١١١٨ ، ١١١٩ .

مثال من المطبوعين : أبو العتاهية (ت ٢١٠- ٢١٣ هـ)

ولعله لا يضر البحث بل يضيئه، أن ندرس شخصية شعرية مشهورة هي من نماذج المطبوعين المميزة عند العرب، فنعرف من شعرها وسلوكها معنى الطبع أو نستزيده وضوحاً، نعني بذلك أبا العتاهية. وسنعول بصفة خاصة على مصدرين ، في هذا الشأن ، هما **الشعر والشعراء** ، وكتاب **الأغاني** .

لقد وصف ابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦ هـ) أبا العتاهية بشيخ الطبع (١٠١) ، وذكر ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) أن أبا العتاهية من المطبوعين، وممن يكاد يكون كلامه كله شعراً [...] وكان لسرعته في قول الشعر وسهولة الشعر عليه ربما قال شعراً موزوناً يخرج به عن أعاريض الشعر وأوزان العرب (١٠٢)" . ولهذا كان هارون الرشيد يرسل إليه حين يحتاج إلى زيادة بيت أو أبيات على ما كانت تغنيه بعض جواريه أو ما كان يهدى إليهن من الشعر استرضاء لهنّ، أو ما كان يرتجل لهنّ ليغنينه ، لأن أبا العتاهية أقدر الناس على الشعر ولأنه سريع النظم (١٠٣) . وروى بعضهم أن أبا العتاهية كان أسرع جواباً على البديهة من أبي نواس، "وكان أبو نواس أسرعهما في قول الشعر، فإذا تعاطيا جميعاً السرعة فضَلَه أبو العتاهية، وإذا توقفا وتمهلا فضَلَه أبو نواس (١٠٤)". وقال بعض الهاشميين في طبع أبي العتاهية :" إن الأعناق لتقطع دون هذا لطبع (١٠٥)" .

فالطبع بهذا الوصف هو الطاقة على قول الشعر وعلى السرعة والسهولة فيه ، وهو أمر لا يتسنى إلا نادراً. وقد جعل أبو الفرج الإصفهاني (ت ٣٥٦ أو ٣٦١ هـ) أبا العتاهية من أطبع الناس هو وبشّار بن بُرد والسيّد الحِمْيَريّ . وقد عُرف هؤلاء بكثرة الشعر حتى لم يقدر أحد على جمع قصائدهم . وكان أبو العتاهية " غزير البحر، لطيف المعاني، سهل الألفاظ، كثير الافتنان، قليل التكلّف، إلا أنه كثير الساقط والمرذول مع ذلك . وأكثر شعره في الزهد والأمثال [...] وله أوزان

---

(١٠١) ابن رشيق ، **العمدة** ، ١/١٠٠ .

(١٠٢) ابن قتيبة، **الشعر والشعراء** ، ص ٦٧٥، ٦٧٦ .

(١٠٣) **الأغاني** ك، ٤/٧٢، ٧٤، ١٠٢، ١٠٣ .

(١٠٤) نفسه ، ٤/ ٨٤ .

(١٠٥) نفسه ، ٤/٦٨ .

طريفة قالها مما لم يتقدّمه الأوائل فيها (١٠٦)" . ونسبوا إليه الزعم أنه لو أراد أن يجعل كلامه كله شعراً لفعل، وأنه أكبر من العَروض (١٠٧) . وقد وصف مصعبُ ابن عبد الله الزبيريّ (ت ٢٣٦ هـ) شعره فقال :" هذا كلام سهل حقٌّ لا حشو فيه ولا نقصان، يعرفه العاقل، ويقرّ به الجاهل (١٠٨) ". ويزعمون أن محمد بن زياد، ابن الأعرابيّ (ت ٢٣١ هـ) قال فيه :" والله ما رأيت شاعراً أطبع ولا أقدر على بيتٍ منه، وما أحسب مذهبه إلا من السحر (١٠٩)" . غير أنّ مسلم بن الوليد كان يستخف بشعر أبي العتاهية حتى قال له :" والله لو كنتُ أرضى أن أقول مثل قولك [...] لقلت في اليوم عشرة آلاف بيت (١١٠)" . خلافاً لبشّار بن برد والجاحظ والخليفة العباسي المهدي الذين كانوا يطربون له ، بل يطير هذا الخليفة طرباً لسماع شعره، كما سنرى عند معالجة مفهوم الطرب. على أن الأصمعيّ (ت نحو ٢١٣ هـ) حاول أن يكون ناقداً حيادياً في حكمه على شعر أبي العتاهية فقال: " شعر أبي العتاهية كساحة الملوك يقع فيها الجوهر والذهب والتراب والخزف والنوى (١١١) ". وقيل في هذا الشاعر :" لو كان جزل اللفظ لكان أشعر الناس (١١٢)" . وخاطبه سلمٌ الخاسر (ت ١٨٦ هـ) تعقيباً على أبيات له :" لقد جوّدتها لو لم تكن ألفاظها سوقية ". فقال أبو العتاهية :" والله ما يرغّبني فيها إلا الذي زهّدك فيها (١١٣)".

فالطبع، إذا اتخذنا أبا العتاهية نموذجاً للمطبوعين ، هو القدرة على قول الشعر بسرعة وبديهة وغزارة ، وعلى ارتجاله وقت الحاجة ، وهو يؤدي إلى سهولة اللفظ وقرب المأتى للعاقل والجاهل ، وفيه إطراب وسحر ، لكن فيه الساقط والمرذول أيضاً ، وفيه اللغة السوقية ، ويفتقر إلى الجزالة . فهو من ناحية يوافق

---

(١٠٦) **الأغاني** ك، ٤/ ١، ٢ .
(١٠٧) نفسه ، ١٣/٤ .
(١٠٨) نفسه ، ٤/ ١٠، ١١ .
(١٠٩) نفسه ، ١٤/١ .
(١١٠) نفسه ، ٢٨/١ .
(١١١) نفسه ، ٤٠/٤ .
(١١٢) نفسه ، ٦٢/٤.
(١١٣) نفسه ، ٤/ ٩٥.

عمود الشعر العربي من حيث البداهة والغزارة وسهولة اللفظ وقرب المأتى، لكنه يخرج عنه بسبب سوقيته وافتقاره إلى الجزالة . أنه الطريق الوسطى بين الشعر الفصيح والشعر العامي، ولا سيما الزجل الذي تحدّثنا عنه في فصل سابق . ولا تهمنا مكانته كثيراً في هذا الموضع ، لكن الذي يهمنا هو استنباط صفات الطبع الجيد، وهي الاستعداد الدائم لقول الشعر والإكثار منه وارتجاله عند الضرورة.

*****

وهكذا وجدنا للطبع مرادفات كثيرة بعضها أشبه بالشرح والتعريف، ومنها الطبيعة (وهي من جذر الطبع) ، والغريزة ، والمزاج ، والجبلّة ، والسجيّة ، والخاطر ، والقريحة ، والعلوم الضرورية . والملكة الشعرية هي تطوّر للطبع وتنتسب إلى ملكة الخاطر ، عند القرطاجني . والطبع، عند ابن خلدون، هو الملكة الأولى التي تتوارثها الأجيال، والشعر ملكة يتوارثها العرب وتستحكم فيهم، وتكتسب بالصناعة والارتياض وغير ذلك، وهي قالب أو أسلوب كليّ مجرّد في الذهن. وهناك فروق بين هذه المترادفات قلما يشير إليها النقاد أو يوحون بها، فهم كما وضّحنا آنفاً، لا يعنون بالفروق المصطلحية كثيراً. وما سبق يعني أن القرطاجني يؤمن بتهذيب القريحة حتى تصبح ملكة، أي حتى يصبح الشاعر متمكناً تمكناً واضحاً من قول الشعر. لكنها ملكة متوارثة عند ابن خلدون ، بمعنى أن تثقيفها ليس عملاً فردياً بل هو عمل جماعيّ تاريخي، ومع ذلك لا بد من بذل الجهد لاكتسابها، فهي، بالتالي، ليست فطرة بل صناعة وتعليم. والملحوظ أن الأغلبية ترى أن الطبع طبيعة وفطرة، لكن بعضهم جعلها علما واكتساباً.

وقد يتخذ الطبع أيضاً معنى القلب بوصفه مقراً للعقل والعاطفة، وقد يتخذ معنى العقل فحسب بوصفه مجمعاً للمعاني، وللقوى المختلفة : الحافظة والمائزة والملاحِظة والصانعة وغيرها ، أو معنى العقل اللاواعي بوصفه خاطراً. وهو أيضاً مقر الذوق الناقد وشريكه في معرفة الوزن والقافية وما يعتريهما من نقص.

ويتميز الطبع ، كما هو معروف، بالفردية، لكن بعض الطباع جماعي، عند الجاحظ، كطبع قبيلة ثقيف في الشعر، وبعضها ما نستطيع أن نصفه بالقومي، عند ابن خلدون. ولئن كان الطبع الجماعي عند الأول ، لا ينفي الطبع الفردي، فإن الطبع القومي عند الثاني يكاد يلغي الفردية ، لأنه يعني أن كل عربي شاعر بالوراثة ، وأنّ الشعر ملكة مستحكمة فيه كسائر أبناء قومه. ولولا أن الإرث ليس متساوياً

بالضرورة ، لكان كل العرب سواءً في الطبع الشعريّ . لكنهم ليسوا جميعاً شعراء ، على كل حال ، وهذا ينفي احتمال التعميم الذي ساقه ابن خلدون، إلا إذا كان بعض العرب يقول الشعر، وبعضهم يمتنع عنه ، لا لعجز فيه، بل اختياراً منه ، أو اضطراراً.

وعلاقة الطبع بالشعر تبدو علاقة تلازم ، فالطبع يعطي الشعر بالضرورة، والقافية والوزن موجودان في طبائع الأكثرين ؛ والطبع قاسم مشترك بين الشعراء المطبوعين والصناعيين ، وهو أرض البيت الشعريّ ، والصنعة الشعرية طبْعية ، أو هي ملتحمة بالطبع ؛ والطبع عند بعضهم هو الاستعداد الشعري وطريق العلم الضروريّ، وهو عند بعضهم ضرورة لقول الشعر، وعند بعضٍ آخر آلة لصناعة الشعر، وعند ابن خلدون ، ملكة شعرية أولى مستحكمة في العرب . ومنهم من رأى الاسترسال للطبع مقياساً للتفاضل بين الشعراء.

ويرجح لدينا أنهم كانوا يتكلمون على المساحة المتصلة بالشعر من الطبع ، ولعلهم لو تناولوا فناً آخر، لكانوا خصوا به طبعاً مختلفاً ، ووجدوا تلازماً آخر . بل هم يتناولون ، غالباً ، الوجه الحسن من الطبع الشعري ، ولذلك وصفوه بالعفوية والسرعة والسهولة وكثرة الإنتاج والحيوية والجودة ومتانة النسج والحلاوة والرونق والقدرة على إدراك الخلل والبراعة . وبعض هذه الصفات استعير للطبع على سبيل المجاز ، في حين أنه من نعوت الشعر . لكن بعضهم عرض للوجه السيّء أو المضطرب من ذلك الطبع ، فعقدوا معادلة تشير إلى تناسب جودة الطبع وكثرة الشعر وجودةَ السبك ؛ ومعنى ذلك أن الطبع السيّء ينتج شعراً قليلاً ، لكن صاحبه لا يسمى حينئذ مطبوعاً بل متكلّفاً. وقد زعم بعضهم أن القدماء كانوا أدقّ طبعاً من المحدثين بحيث لا يعتري معاني شعرهم عيب ؛ وتكلم بعضهم على الطبع الذكيّ موحياً بوجود الطبع الغبي أيضاً. ومن أسباب فساد الطبع ما يعترض عليه بسبب الأكل أو الغمّ ، ومن أسبابه الغفلة والغِلظة المؤديتان إلى الخطأ ، ومن أسبابه الاختلال ، والاختلاط ، ولذلك كان لا بد من شحذ الطبع وتهذيبه. ومن طرائق تهذيبه سماع الشعراء المطبوعين والرواية الشعرية . ولذلك أيضاً كان في الطباع ما يستجيب وما يستعصي . وقد نستنتج من أوصاف الطبع الجيد وأوصاف الشعر الصادر عنه ، أن ذلك الطبع شرط لتطبيق عمود الشعر العربي البدوي.

وبإزاء الطبع هناك العقل المحض والفكر، واستعمالهما مؤدٍ إلى التعمّق ، أي التفلسف ، عند بعضهم ، وإلى التكلف عند بعضهم الآخر ، وإلى إكراه الطبع عند بعضهم الثالث. ويجب أن نسجّل ، هنا ، لعبد القاهر الجرجانيّ سبقه الفيلسوفَ الألماني إيمانويل كانط (١٧٢٤- ١٨٠٤ م) إلى مصطلح العقل المحض ، وإن كان هو قد جعل معناه الإدراك الفكري، بإزاء الإدراك الحسّيّ والطبْعيّ، وجعله كانط منظومة للمبادئ القَبْلية التي تنظّم الفكر ، وذلك بإزاء التجريب .

وأكثر الذين تحدثوا عن التكلف استبعدوا الطبع تماماً وجعلوه نقيض التكلف ، أما الذين تكلموا على الإكراه فقد جعلوا العمل الشعري عملاً طبْعيّاً في كل حلل ؛ فإذا كان الطبع حراً طليقاً جاد ، ولذلك وجب تحاشي تقييده واضطهاده ، لأن ذلك يؤدي ، استنتاجاً ، إلى الشعر الرديء . لكن بعضهم ، ولا سيما عدد ممن تحدثوا عن العلم الضروري والملكة الشعرية لم يجدوا فرقاً بعيداً بين التكلف والطبع ، فرأينا من يقول بأن الصنعة من الطبع ، وبأن المعوّل في الشعر على البراعة، ومن يؤكد أن الصنعة كالتصنع البارع بحيث تحل الصناعة مكان الطبع . ولكن أكثرهم على تفضيل الطبع ، وبعضهم يقبل تخلُّلَ المطبوع الغالب بقليل من المصنوع ، وبعضهم يرى المطبوع القليل خيراً من المصنوع الكثير ، وبعضهم يعتقد أنّ اجتماع المطبوع والمصنوع يبلغ بالشعر الغاية ، وتلك الغاية هي الشعر المطمع المؤيس.

وربط بعضهم بين الطبع والحالة الاجتماعية والتطور التاريخي ، فميز بين طباع القدماء والمحدثين ، وطباع البدو والحضر ، وعكس ذلك على صور الكلام المختلفة بحيث أكد التناسب بين الطباع المختلفة والأساليب المتنوعة.

وعوّل بعضهم على الطبع في النقد ، وكاد يحصر النقد الجيد بالشاعر المطبوع المتمرس بالشعر ، وجعل من الطبع صورة للعبارة ، أو لما تتركه العبارة من أثر نفسيّ في المتلقي .

*****

ولم يكن تناول النقاد الغربيين في عصر النهضة لموضوع الطبع مختلفاً كثيراً، فقد جمع الناقد الإنكليزي صموئيل جونسون (١٧٠٩-١٧٨٤م) مثلاً، بين الطبع والغريزة، كالعرب، ورأى أن القواعد والمبادئ لا تفيد شيئاً إذا انعدم الطبع (١١٤).

وتحدث مصطفى صادق الرافعي، في القرن العشرين، كثيراً عن الطبع، وبدا من القائلين به وبعدم مجافاته، لكنه متحفظ على بعض الطباع؛ فليس كل طبع سليماً، بل هناك طبع فاسد يُميت الشعر، وبإزائه طبعٌ سامٍ يتمتع به الشاعر الحقيقيّ (١١٥).

---

(١١٤) ورأى أنّ على الشاعر أن يكون قادراً بقوة الطبع والغريزة على أن يسكب كنوز فكره، وأن يمارس، مع كمال طبعه، دربةً ومراناً، وألاّ يغضب من قريحته إذا عجزت عن إدراك شأو الأقدمين بسرعة، بل عليه أن يجدد الجهد. أنظر ديتشس، **مناهج النقد**، ص ٢٧١-٢٧٦.

(١١٥) ويتصف ذلك الطبع بسلامة الذوق، وتصقله الحكمة، وهو قويّ في القدماء الذين كانوا يكتفون بالرواية لمكان السليقة فيهم، لكن المتأخرين لا يستغنون، معه، عن علوم البلاغة. بيد أن الرافعي يذهب، في بعض كتبه، في اتجاه مخالف لهذا الموقف، فيعلن أن علم البلاغة لا فائدة منه لأن كتبه تجمّد العقل، ولأن علماء البلاغة متهمون بالتخليط (أنظر كتابنا، **مصطفى صادق الرافعي**، ص ١٩١، ٢٢٢، ٢٢٣). والرافعي في بعض آرائه هذه لا يختلف عن العرب القدماء بل يبدو امتداداً لهم، باستثناء قوله بعبثية علم البلاغة وتخليط علمائها.

الفصل الثالث

اللّـــــــذة

اللذة من الأمور النفسية التي يطلبها المتلقّي أو يسعى الشاعر إلى إحداثـــها فيه. وقد ربط الخليفة العباسيّ المتوكل على الله ، جعفر بـــن المعتصـــم (٢٠٦- ٢٤٧ هـ) ، في ما نُسب إليه من نقد شعر البحتريّ ، بين فهم الشعر واللـــذة ، فنصح هذا الشاعرَ بقوله :" ليّن كلامك حتى يُفهم، فإنه يَلَذّ ما يُفهم (١)" ؛ فـــهو يشير إلى اللذة بصورة مطلقة ويرى أن اللين والوضوح في الشعر مـــن دواعيـــها. ومثل ذلك ما وصفَ به أبو تمام (ت نحو ٢٣١ هـــ) قصائده فقال (٢) :

ألذُّ مِنَ السلوى وأطيبُ نَفحةً   مِنَ المسكِ مَفتوقاً وأيسرُ مَحملا

فربط بين الشعر وبين لذة الطعام الحلو: السلوى (أي العسل)، والرائحة الطيبـــة: نفحة المسك ، والوزن : خفة المسك نفسه، وهو يريد بذلك تصوير المتعـــة الـــتي تصيب المتلقي للشعر، والسيرورة التي كان شعر أبي تمّام يتمتع بها، والتي كانت تعدّ مقياساً جماهيريّاً يعنى العرب به كل العناية ويحكمون بمقتضاه على الشعراء بـــالتقدم والتأخر، على ما رأينا في فصل عمود الشعر العربي. والحقيقة أن الربط بين الطعـــام وبين الشعر أمر لافت! إنه يجعل الشعر إحدى أهم الحاجات الضروريـــة للحيـــاة؛ فالطعام كما هو معروف هو الحاجة الحيوية الثالثة بعد الهواء والماء ، وذلك يرينـــا كم كان موقع الشعر هاماً من ناحية، ويرينا من ناحية أخرى كيف كان العـــربي يربط بين المادي والذهني بعلاقة نفعية . مع أن ذلك يهبط بقيمة الشعر قليـــلاً، لأن الشعر يعدّ الحاجة الأدبية الأولى عند العرب القدماء.

وعلى الطريقة نفسها يتحدث ابن طباطبا (ت ٣٢٢ هـــ) مطوّلاً عـــن اللذة، لكنه يربطها بالعذوبة وبالشهوة اللتين خصصناهما بعنوانين مستقلين (أدنـــاه: الفصل الآتي، والقسم ٤، الفصل ٦) كما أنه يرى " أن الأبيات الحسنة الألفـــاظ،

---

(١) الصوليّ ، **أخبار أبي تمام** ، ص ٨٦، ٨٧ .

(٢) ابن أبي عون، **التشبيهات** ، تحقيق محمد عبد المعيد خان ، كمبردج ١٩٥٠، ص ٢٢٤ .

الرائقة سماعاً، الواهية تحصيلاً ومعنىً [...] يُستحسن منها اتفاق الحالات التي وضعت فيها، وتذكّرُ اللذات بمعانيها (٣)" . فمعاني الألفاظ الحسنة هي التي تذكر باللذة، فاللذة شأن معنوي يتأتى عن تداعي المعاني بمعونة الألفاظ الرائقة.

ويردّ القاضي الجرجاني (ت ٣٩٢ هـ) نبو القلب عن شعر أبي تمام إلى التكلّف الذي يمنع على النفس المتعة واللذة؛ فهو يأخذ عليه تعسّفه وبديعه وغموضه ، ويرى أن ذلك كله يكاد يحول بين الشعر وبين القلب " وتلك حال لا تهشّ فيها النفس للاستمتاع بحسن، والالتذاذ بمستظرف (٤)" . وهذا يعني أن من غايات الشعر، عند الجرجاني، المتعة واللذة: المتعة بالجميل، واللذة المتأتية عن الظريف. والذي ينغصّ اللذة ويؤدي إلى فتور نشاط المتلقي الجريانُ مع الطبع ابتداء ثم الصيرورة إلى التوعّر بعد ذلك (٥) . أي أن الجرجاني يريد أن يكون الشعر سيّالاً ، وأن ينشئ سيلانه حُباً له وراحةً للنفس تشبه حالة الاستبشار، ويجعل سبيلَ ذلك الحُسنَ والاستظراف، ويجعل دون ذلك حواجز، هي التعسف والبديع والغموض، وكأن هذه هي أعداء الشعر الجميل. وكلمة الاستظراف تمنح الشعر بعداً من خفة الروح وبراعة المُلحة، أي بعداً عن الثقل الذي يمثله، في رأي الجرجاني ، تعسف الصور البيانية والبلاغية.

أما ابن سينا (ت ٤٢٨ هـ) فينقل كلام أرسطو الذي يتناول اللذة، نقلاً مضطرباً ، وذلك في معرض بحثه في السبب المولّد للشعر؛ فهو يرى أن ذلك السبب يتمثل في شيئين: الالتذاذ بالمحاكاة ، وحبّ التأليف المتفِق والألحان. وهو يفصّل القول في السبب الأول ، وهو ما يعنينا هنا ، فيزعم أن الناس يلتذّون بالمحاكاة ويستعملونها منذ الصبا، وذلك " لأن النفس تنبسط وتلتذّ بالمحاكاة فيكون ذلك سبباً لأن يقع عندها الأمر أفضل موقع". ويبرهن على ذلك بالسرور في تأمل " الصور المنقوشة للحيوانات الكريهة والمتقذّر منها، ولو شاهدوها أنفسها لتنكّبوا عنها، فيكون المفرح ليس نفس تلك الصورة ولا المنقوش " بل إتقان المحاكاة " ولهذا [...] صار التعليم لذيذاً، لا إلى الفلاسفة فقط بل إلى الجمهور، لما

---

(٣) ابن طباطبا ، **عيار الشعر** ، ص ٨٧ .

(٤) الجرجاني ، **الوساطة** ، ص ١٩ .

(٥) نفسه ص ٢٢، ٢٣، وأعلاه: الفصل السابق .

في التعليم من محاكاة ، لأن التعليم تصويرٌ ما للأمر في رقعة النفس (٦)" . فسبب اللذة عنده إتقان المحاكاة ، ومعناها انبساط النفس وفرحها. كما أنه يمنح المحاكاة بعداً نفسياً خاصاً ومبتكراً هو التصوير على رقعة النفس. أي أنه يجعل النفس رقعة يرسم المبدع عليها اللوحة التي يستطيع.

ولعبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) معالجة لطيفة لموضوع اللذة ، إذ يبيّن أن اللفظ يشارك العسل في الحلاوة ، من حيث اللذة التي يجدها الذائق في نفسه ، ومن حيث الحالة النفسية التي تنشأ عن مصادفة النفس لما يميل إليه طبعها . بمعنى " أن السامع يجد عند وقوع هذا اللفظ في سمعه حالة " في نفسه شبيهة بالحالة التي يجدها الذائق لحلاوة العسل (٧) . ويوضح الجرجانيّ أن اللذة التي يؤدي إليها اللفظ والكلام المرضيّ والمقبول ، هي حالة محمودة (٨) ؛ فاللذة ، عنده ، حالة نفسية حسنة تعبّر عن الرضا والقبول وتنشأ عن أحاسيس مختلفة ، منها السمعيّ ومنها الذوقي ، وربما منها الفكريّ ، وإن كان الجرجانيّ لم يشر إلى هذا النوع الأخير ، لكننا نستنتجه من مصطلح " الكلام " الذي يتضمن اللفظ والمعنى ، في وقت واحد ، والمعنى متصل بالفكر . ولا ريب في أن هذه المقارنة النفسيّة المجرّدة ضربٌ من التحليل النفسي لم يسبق إليه أحد ، قبل الجرجاني ، في ما نعلم .

لكن ابن رشد (ت ٥٩٥ هـ) الذي حاول تلخيص كتاب أرسطو أيضاً، يربط اللذة بالمحاكاة والتخييل معاً، فهو يرى عند كلامه في العِلَل المولّدة للشعر ، أن الإنسان يلتذّ بالتشبيه والمحاكاة، وهما عنده مترادفان؛ ودليله على ذلك " أننا نلتذّ ونُسرّ بمحاكاة الأشياء التي لا نلتذّ " بها وهي محسوسة، واستعمال الإشارات في التعليم مُعين على الإفهام لما في تلك الإشارات من "إلذاذ " ناشئ عن التخييل الذي فيها " فتكون النفس بحسب التذاذها به أتمّ قبولاً له (٩) ". فالمحاكاة والتخييل مصدر اللذة في الشعر وفي التعليم أيضاً، وما هو غير لذيذ في الواقع

---

(٦) ابن سينا ، **فن الشعر**، ضمن بدوي ، **فن الشعر** ، ص ١٧١، ١٧٢.

(٧) الجرجاني ، **أسرار البلاغة** ، ص ٨٨ .

(٨) نفسه ، ص ٩٠ .

(٩) ابن رشد ، **تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر**، ضمن بدوي، **فن الشعر**، ص ٢٠٦ .

المحسوس ، يصبح لذيذاً بعد أن يحاكى . والحقيقة أن هذه الفكرة عند ابن سينا وابن رشد ترجمة مضطربة لرأي أرسطو في منشأ الشعر، إذ يقول أرسطو: " ويبدو أن الشعر- على العموم- قد ولّده سببان [...] راجعان إلى الطبيعة الإنسانية. فإن المحاكاة أمر فطريّ موجود للناس منذ الصغر، والإنسان يفترق عن سائر الأحياء بأنه أكثرها محاكاة، وأنه يتعلم، أكثر ما يتعلم، بطريق المحاكاة. ثم إن الالتذاذ بالأشياء المحكية أمر عام للجميع . ودليل ذلك ما يقع فعلاً : فإننا نلتذّ بالنظر إلى الصور الدقيقة البالغة للأشياء التي نتألم لرؤيتها ، كأشكال الحيوانات الدنيئة ، والجثث الميتة (١٠) " . ويعلل ابن رشد وجود الصناعات الشعرية ، وبخاصة عند الفِطَر الفائقة، إلى التذاذ النفس بالمحاكاة والألحان والأوزان (١١) . وذلك ارتقاء باللذة من أجواء الطعام، إلى أجواء أسمى ، فكريّة وطربيّة إيقاعيّة، وهي ناحية لم يلتفت إليها إلا تلاميذ أرسطو من المفكرين العرب والمسلمين.

والمقارنة بين الشعر والتعليم يكررها ابن رشد في **تلخيص الخطابة** حيث يتوسع في ما يمكن أن نسميه بحق فلسفة اللذة ؛ فهو، باختصار، يعتقد أن اللذات الناشئة عن الخُلق وعن العادة نوعان: اللذة الطبيعية، واللذة غير الطبيعية التي يُلتذّ بها بسبب العادة ؛ فالذين يجورون من تلقاء أنفسهم ، يفعلون ذلك بسبب خيرات حقيقية أو مظنونة ، أو بسبب أشياء لذيذة حقيقية أو مظنونة. فالذي يشتاقه الجائر إما نافع أو لذيذ.

وبعد ذلك يعرف ابن رشد اللذة بأنها تغيُّرٌ إلى هيئة مباغتة صادرة عن إحساس طبيعي بالشيء الأحسن، إذا كان المحسوس طبيعياً بالنسبة لمن يُحِسّ به. وهي ضد الحزن والأذى، وهذان تغيّرٌ إلى هيئة مباغتة صادرة عن إحساس غير طبيعي. واللذائذ بالتالي هي المحسوسات التي تُنتج تلك الهيئة، والمؤذيات المفسدات هي التي تنتج ضد تلك الهيئة. ومن الواجب أن تكون اللذائذ الطبيعية أكثر لذة، لا سيما إذا كانت الهيئة انفعالاً لا فعلاً. واللذيذ بالتخلق والعادة يصير كاللذيذ بالطبع، لأن العادة تشبه الطبيعة. على أن ما يكون بالإكراه مؤذٍ محزن، ومن ذلك

---

(١٠) كتاب **أرسطو طاليس في الشعر** ، تحقيق وترجمة شكري عياد، ص ٣٦ .

(١١) ابن رشد ، **تلخيص كتاب أرسطو طاليس** ، ضمن **فن الشعر** ، ص ٢٠٧ .

العنايةُ بالشيء والجدُّ والتعب. وأما أضداد هذه كالكسل والتواني ومخالفة تقديرات الشرع للأفعال والتودّع والنوم فـ" من الأمور اللذيذة".

ويصف ابن رشد في الوقت نفسه التخييل بأنه حِسٌّ ضعيف تَنتُج اللذة فيه عن التذكر والتأميل (شدة الأمل) . وعنده أنّ كل تذكّرٍ لما هو بعيد العهدِ لذيذٌ ، بخلاف القريب العهد. أما المؤمّلات اللذيذة فهي القريبة من الزمان الحاضر، ولذلك كان الغضب لذيذاً.

ويعدّد من اللذائذ: المحبةَ والإعجاب والإكرام "وتكرير الشيء الواحد بعينه " ، والتعليم ، موضحاً أن حُسن الانفعال يُلتذّ به لمكان التشوّق إلى الكمال. وأن التخييل والمحاكاة لذيذان لشبههما بالتعليم. ثم يعرف اللذة تعريفاً آخر هو أنها تكمن في إدراك الاتصال الذي يكون بين شيئين من الأشياء الموجودة في العالم .

وابن رشد يجعل ، عند كلامه على الشعر، قصيدة المديح نموذجاً للقصيدة العربية، كما فعل ابن قتيبة من قبل حين أشار إلى مراحل القصيدة وأسبابها النفسية ؛ فقد أشار هذا الفيلسوف إلى أن القصد من صناعة الشعر الالتذاذ بتخييل الفضائل. ومعروف أن المديح هو الذي يعرض للفضائل، وأن ابن رشد كآخرين قد ترجم مصطلح المأساة بالمديح.

فهو في النهاية يقيم فلسفته في اللذة على ثلاث ركائز : التغيّر المباغت، واكتشاف الصلات بين الأشياء، والشهوة. أي هو يشعرنا بمعاني المفاجأة وإشباع الفضول والشهوة. وإن كان ينحاز بالتخييل إلى معنى جديد ، فيه شيء من تقليل الأهمية ، وهو موقف يختلف عند الرجل عند كلامه على الشعر إذ تصبح الغاية هي الالتذاذ بتخييل الفضائل؛ ولعل الخلاف ناشيء عن موضع المعالجة، فحين يعالج ابن رشد الموضوع من زاوية الخطابة التي لا تعتمد على التخييل أبداً، يقلّ شأن التخييل، وحين يعالجه من زاوية الشعر الذي جوهره التخييل عند تلاميذ أرسطو ، يرتفع شأن هذا المفهوم (١٢) .

*****

(١٢) أنظر في كل ما مضى ، ابن رشد ، **تلخيص الخطابة** ، ص ٨٨- ٩٧ ، **وتلخيص كتاب أرسطوطاليس** ، ضمن **فن الشعر** ، ص ٢٢٠ .

ومجمل القول في مفهوم اللذة أن العرب علّقوها بفهم الشعر وقارنوها بلذة الطعام الحلو، وبعذوبة الماء والشهوة، أي بالحاجات الحيوية الثلاث: الشرب والأكل والجنس، وهي في طليعة الحاجات البشرية الطبيعية عند علماء النفس، فقرنوا بين المادي والذهنيّ بعلاقة نفعية . وفهْم الشعر يتصل بمعانيه ، وهذه تذكر باللذات ؛ فاللذة نوع من التذكر وتداعي المعاني والمشاعر من خلال الألفاظ الرائقة ، وتتخذ معنى الخفة المتمثلة في الظرف ، لكنّ ما يثقلها وينغصها ويمنعها عن المتلقي التكلفُ والتوعّر، فسبيلها الاسترسال بلا عوائق .

وإذا كانت اللذة ناشئة عن الشعر السهل الجميل عند النقاد العرب ، فإنها ، عند تلاميذ أرسطو من العرب والمستعربين ، مرحلة تسبق قول الشعر وتتمثل بميل بشري منتجٍ لذلك الشعر ولغيره من الفنون هو الالتذاذ بالمحاكاة والتخييل والألحان والأوزان، وحبّ التأليف المتفق ؛ وهو ميل يجعل غير المحبَّب في الواقع الحسيّ لذيذاً بعد محاكاته بالفن محاكاة متقنة . واللذة عندهم تعني الفرح وانبساط النفس . لكنها عند عبد القاهر الجرجانيّ حالة نفسية تنشأ عن الرضا والقبول بما يحسّ به الإنسان من مسموعٍ أو مَذُوقٍ ، ومن هذه الناحية تتشابه حلاوة اللفظ والكلام مع حلاوة العسل مثلاً .

وأكثر من توسع في فلسفة اللذة ابن رشد الذي رأى أن اللذة نوعان: طبيعية، وغير طبيعية يُلتذّ بها بسبب العادة ؛ وهو يعرّف اللذة بأنها تغيُّرٌ إلى هيئة مباغتة صادرة عن إحساس طبيعي بالشيء الأحسن ، وأنها ضد الحزن والأذى، وهما تغيّر إلى هيئة مباغتة صادرة عن إحساس غير طبيعي .

*****

هذا ومفهوم اللذة ليس جديداً قال به النقاد العرب ، فهو أولاً شعور إنسانيّ عام يعبر عنه عفوياً عند تلقي عمل فنيّ سار، وهو ثانياً مصطلح نقدي قديم استخدمه اليونان ، ولا سيما أرسطو في **كتاب الشعر**؛ إلا أنه عند اليونان متصل بالمسرح الشعري ، لا بالشعر المطلق، كما هو معروف ؛ فقد جعل أرسطو لكل نوع من أنواع الشعر لذة خاصة به ، كاللذة التي تنشأ عن المأساة بسبب الشفقة والخوف ، من طريق المحاكاة واللحن. لكن العرب والمسلمين دخلوا الميدان الشعريّ العام الذي أشرنا إليه ، وإن بقي فلاسفتهم ، كابن رشد ، ضائعين بين الشعر اليوناني والشعر العربي . والمثال على ذلك وصف التغيّر المباغت الذي تحدّث

عنه ابن رشد ، والذي هو ألصق بالمسرح منه بالشعر العام ؛ وقد سماه أرسطو ، في الفصل العاشر من **كتاب الشعر** ، بالتحول أو الانقلاب ، وهو تغيّر العمل إلى ضد الأعمال السابقة له. إلاّ أن مثل هذا التوفيق ليس ضاراً دائماً ، فالمفاجأة الناجمة عن التغيّر أو التغيير ذات أثر في أيّ عمل أدبي إذا أُحسِن اختيار موقعها وروعي حسن وقعها النفسي ، مثل ما يسميه النقاد العرب حسنَ التخلص أو الخروج (١٣) ، وهو الانتقال من المقدمة الغزلية أو غيرها إلى غرض القصيدة الرئيسي ، ولا سيما المديح ، وإن لم يكن من تضادّ بين المقدمة والغرض كالذي في الانقلاب.

وهو موضوع شغل شعراء ونقاد العصر الحديث ، كالشاعر الإنكليزي وليم وُرْدزوُرْث (١٧٧٠- ١٨٥٠ م) الذي رأى أن الشاعر ، حين يكتب ، لا يلتزم إلاّ قيداً واحداً ، هو ضرورة أن يتيح لذةً مباشرة لمن يمتلك العلم اللائق بالإنسان، ، اعترافاً منه بجمال الكون (١٤) .

ومن المحدثين العرب مصطفى صادق الرافعي الذي يعتقد أنّ من غايات الأدب أن يبعث في الكلام عاطفة تحيل المؤلم لذيذاً، وأن يكشف من الجمال والحكمة ما يجعل المملول ممتعاً حلواً (١٥) .

****

(١٣) أنظر مثلاً العسكري ، **كتاب الصناعتين** ، ص ٤٥٢- ٤٦٢ ، والجرجاني ، **الوساطة** ، ص ١٥٢، وابن رشيق ، **العمدة** ، ١/ ٢٣٤، ٢٣٦ .

(١٤) كما يرى أنّ معرفة الشاعر لذةٌ تلازمنا كجزء ضروري من وجودنا، بوصفها إرثاً طبيعياً لا يَحُول عنا. وتلك اللذة هي القدرة على تجسيد المبادئ الأساسية التي تنبثق من عقل الإنسان ومن أعمال الطبيعة (ديتشس، **مناهج النقد**، ص ١٤٥، ١٤٦، ١٤٨، ١٥٠). فهو كالنقاد العرب يريد اللذة التي ينشئها الشعر في المتلقي، لكنه يكاد يدخل الأمر في الغيبيات، وفي أحسن الأحوال في الموروث الجماعيّ، ويربطه بالمبادئ، حتى يكاد يجعل اللذة مثيراً للفعل الإيديولوجي. وهو أمر لم يخطر ببال العرب، وخيراً فعلوا، لبعد ذلك من جوهر الشعر، وإن دخل في جوهره عند الرومنسيين.

(١٥) وشرط الأدب عنده أن ينقل الإنسان إلى حياة أخرى لها شعورها ولذّاتها ، من غير أن يكون لها مكانها وزمانها ، بل هي تكمل أشواق النفس ، لكن لذّاتها وآلامها تأتي دون ضرورات ولا تكاليف (**وحي القلم** ، ٣/ ٢١٢). وهو في هذا قريب من أرسطو وأتباعه العرب والمستعربين في المحاكاة المتقنة للشيء الكريه، لكنه يوحي بأنه يتحدث عن عالم شعري خاص يختلف في المشاعر واللذّات، فهو أشبه بالعالم الأفلاطوني اللامكاني، وذلك يجعل الرافعي جامعاً بين المثالية الأفلاطونية والشعرية الأرسطية في فكرة واحدة، وهو بعيد في مثاليته هذه من النقاد العرب القدماء الذين كان تأثرهم بأفلاطون قليلاً.

يبقى السؤال عن سبب ربط اللذة الشعرية ، عند النقاد العرب، بالطعام والشراب، ثم الارتقاء بها إلى إحساس مجرد هو الطرب، ثم انتقال تلاميذ أرسطو بها إلى الأعمال الفنية : الرسم والمسرح.

إن اللذة ، عند علماء النفس، كالألم، واقعٌ نفساني أوّليّ، متصل بالإحساس. فحينما يكون ثمة محرّض يمارس فعله على حاسّة من الحواس ، وبطريقة خفية غالباً، فإنه يتوالى بأفعال منعكسة تُحرّكُ المراكزَ العصبية الدنيا وتنتهي إلى استجابات، تتمثل في حركات أو إفرازات غددية. ومن الناحية الذاتية ، فإن التعبير عن هذه الظواهر يكون بانفعالات حارة نسبياً، ومصحوبة عند الإنسان بصور أو مفاهيم . ويتفق لهذه الصور والمفاهيم أن تكفي لتحريك مسيرة اللذة أو الألم من طريق المنعكس الشرطيّ المركّب. وحينئذ يتحدثون خطأ عن اللذة المجرّدة أو الألم الخُلقيّ؛ والواقع أن جزءاً فيزيولوجيّاً يمتزج دائماً بكل انفعال مهما كان عقلياً. فثمة لذائذ وآلام أوّلية تتصل بالانعكاسات البسيطة والفطرية التي تكوّن الغرائز أو الميول البدائية . ومن ذلك لذة الغذاء أو الجنس . وثمة لذائذ وآلام أكثر تطوراً وتتصل بالمنعكسات الشرطية المكتسبة من طريق التجربة الفردية، أي من العادات والنظام والآليات المكتسبة والميول المكتسبة أيضاً. ومن ذلك لذة الإكثار من الأكل ، وهو ما كان يسميه الأبيقوريّون باللذائذ الطبيعية غير الضرورية. وثمة في النهاية لذائذ إنسانية خالصة يفترض أن منها اللغة والمفاهيم وتتصل بالميول الفائقة التطور ، كاللذة الناشئة عن لقاء الأشخاص الأعزاء جداً، وعن السفر، وعن الثقافة، وعن الجمال، الخ. (١٦)

فحين يربط النقاد العرب بين اللذة الشعرية ولذة الطعام والشراب فإنهم يربطون الإحساس الفرعي بالإحساس الأصلي ، الإحساس المجرّد بالإحساس الجسديّ . فالأحاسيس البدائية كلها جسدية ، إما الأحاسيس الجمالية فتطوير للأحاسيس الجسدية يصاحب تطوير اللغة والفهم والرقيّ بالحاجات . ولهذا رأينا ذلك الانتقال النقدي من التشبيه بلذة الطعام إلى الكلام على تداعي المعاني والمشاعر وإلى التشبيه بالطرب ، وهو لذة مجرّدة ، تتصل بالموسيقى غالباً ، على ما

---

(١٦) V. *Grand Larousse Ency.* Art. *Plaisir* .

سنجده في درسنا لمفهوم الطرب أدناه. ثم رأينا ذلك الانتقال إلى التشبيه بلذة العمل الفنيّ أو الكلام على التأثر به ، نعني بذلك فن المسرح ، حيث يُعتمد التغيير المفاجئ لإحداث أثر نفسي خاص في المتلقي. وذلك من أثر التلاقح الثقافي بين العرب واليونان، عبر أرسطو خاصة. فالعرب قد عكسوا إذن صورة السيرورة الالتذاذية المادية على السيرورة الالتذاذية النفسية ، وكأن اللذة أثر واحد أو مشترك لكن مصادره مختلفة ، وهو ينشأ عن الإحساس بالاكتفاء الجسدي أو العقلي من الحاجات الحيوية الضرورية ؛ فيلتذّ الإنسان بالطعام ويلتذّ كذلك بالشعر والفنون عامة.

الفصل الرابع

الرغبة والطمع والشهوة

من البواعث على قول الشعر ، عند الشعراء والنقاد العرب ، الرغبة ؛ وهي معنى عام لكل ما يميل الإنسان إلى الحصول عليه أو تحقيقه أو حدوثه ، سواء كان مادياً أو معنوياً . وتأتي في كلام الشعراء العرب القدماء بمعنى الطمع في العطاء غالباً . ولهذا وجدنا مما يعلل به كثيّر عزة (ت ١٠٥ هـ) انقطاعه عن قول الشعر بأنه لا يرغب ، لأن أبا ليلى ، عبد العزيز بن مروان ، قد مات . وقيل إن جريراً أشعر الناس إذا رغب ؛ وقد علّق ابن عبد ربه (ت ٣٢٧ هـ) على ذلك بأنّ " أقوى ما يكون الشعر عندي على قدر قوة أسباب الرغبة والرهبة (١)" . وجعل ابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦ هـ) الرغبة أُولى قواعد الشعر، لأنها تؤدي إلى المدح والشكر (٢) ؛ ولعل هذا الموقع المتقدم للرغبة ، عنده ، ينبع من كونها متصلة بالمديح ، أهم أغراض الشعر العربيّ القديمة .

وهكذا تبدو الحاجة إلى المال دافعاً هاماً إلى قول الشعر، بل أهم دافع إلى قول المديح، وهي من القوة بحيث قد تجعل أحد الشعراء فوق سائرهم رتبة. وحسبنا أن نعلم أنهم ساووها بقوة الحب في الغزل، وبقوة الرهبة في الاعتذار، وبقوة الغضب في الهجاء (٣) ؛ أي بالقوى النفسية المحركة لأفعال الناس ولردود فعلهم ؛ ولا غرو فالمال مرتبط بأهم الحاجات الطبيعية عند المرء، من طعام وشراب ولباس وزواج وغير ذلك ، فكأنما كل هذه الحاجات معاً تدفع الشاعر إلى قول شعر المديح. لكنّ الرغبة قد تكون بمعنى الباعث النفسي الذاتي المحض، من طرف الشاعر وحده ، أو من طرف الشاعر وطرف القصيدة وغرضها ؛ ويعبِّر أسامة ابن منقذ (ت ٥٨٤ هـ) عن ذلك بموافقة الطبع ، مؤكداً أن " النفوس تعطي

---

(١) ابن عبد ربه ، **العقد** ، ٥/٣٢٦، ٣٢٧ .
(٢) ابن رشيق ، **العمدة** ، ١/ ١٢٠ .
(٣) أنظر مثلاً: **العقد** ، ٥/٣٢٦، ٣٢٧ .

على الرغبة ما لا تعطي على الرهبة" (٤) . والعطاء هنا هو العطاء الشعري وليس المادي.

وقد استعمل ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) لفظ الطمع نفسه للتعبير عن الرغبة بالعطاء ، إذ أشار إلى أن للشعر دواعي " تحثّ البطيء وتبعث المتكلّف ، منها الطمع " الخ. (٥) . وهو ما يكاد ينقله محمد بن حيدر البغدادي (ت ٥١٧ هـ) حرفياً (٦) . ومثل ابن قتيبة ابنُ رشيق القيرواني (ت ٤٥٦ هـ) الذي رأى على لسان بعض أهل الأدب أن " أفضل ما استعان به الشاعر فَضْلُ غنى وفضلُ طمع "، معللاً ذلك بأن الطمع يقوي انبعاث القصيدة من ينبوعها. كما يذكُر ابن رشيق نفسه نصيحة بعضهم للشاعر بأن يعشق ليرقّ شعره، وبأن يطمع لكي يصنع ذلك الشعر (٧) ، أي لكي يكلف نفسه صناعته، على الأرجح (٨) . فالطمع ، وهو أقوى من الرغبة في سلم الميول الامتلاكية، لا يؤدي إلى قول الشعر فحسب، بل يحرّض على قوله، وينشئ حالة نفسية جديدة ملائمة لتأليفه، بل مفضية إلى انقلاب في أحوال الشاعر النفسية من البطء إلى السرعة ، ومُشْبهة للمفجّر ينبجس بسببه ينبوع ماء الشعر ؛ فهي إذن قوة هائلة في إنتاج الشعر ، إلاّ أنها تقتضي وجود طرفين هما الشاعر والممدوح.

والشهوة أيضاً من البواعث على قول الشعر واختياره في رأي النقاد العرب؛ لكن هذا المصطلح مبهم جداً ، وأشد إبهاماً من الرغبة والطمع، وهو يبدو قريباً من الرغبة الذاتية التي أشار إليها أسامة بن منقذ . فالشهوة تتصل ، ابتداءً ، بحاجات جسدية أهمها الطعام والجنس. وهي، من ثمّ، من أشد الرغبات حرارة وإلحاحاً لاتصالها باثنتين من أكثر الحاجات الحيوية أهمية، وإشباعُها من أمتع ما يتوق إليه إنسان؛ فالشعر المشتهى إذن من أروع الشعر، أو من أكثر الشعر تلبية

---

(٤) ابن منقذ ، **البديع في نقد الشعر** ، ص ٢٥٢، وقارن أعلاه : القسم ٣، الفصل ٢ .

(٥) ابن قتيبة ، **الشعر والشعراء** ، ص ٢٣ .

(٦) ابن حيدر ، **قانون البلاغة** ، ص ١٥١، ١٥٢ .

(٧) ابن رشيق ، **العمدة** ،١/ ٢١٤ .

(٨) نفسه، ١/ ٢١٢ .

للحاجات الأساسية ، وما ينجم عن ذلك من شعور بالاكتفاء ، ومن أحاسيس عاطفية .

ومن أوائل من نُسب إليهم كلام في الشهوة بشر بن المعتمر (ت ٢١٠ هـ)، الذي ينصح بأن يتحول المرء إلى أشهى الصناعات إليه وأخفّها عليه (٩)؛ فالشهوة تدل على نسب ومشاكلة بين المشتهي والمشتهَى " لأن النفوس لا تجود بمكنونها مع الرغبة، ولا تسمح بمخزونها مع الرهبة، كما تجود به مع المحبة والشهوة " . أي أن المحبة والشهوة أقوى من الرغبة والرهبة أثراً في العطاء الأدبي. ومثله أبو تمام (ت نحو ٢٣١ هـ) الذي ينصح البحتريّ (ت ٢٨٤ هـ) بأن يجعل شهوته " لقول الشعر الذريعة إلى حسن نظمه؛ فإن الشهوة نعمَ المُعِين (١٠)".

لكن الخوف قد يوازن الشهوة في البعث على قول الشعر ، عند ابن رشيق، وخلافاً لبشر بن المعتمر ؛ وذلك أن ابن رشيق يحاول أن يبرهن على أن قوة الغريزة والبديهة الشعريتين متساويتان عند بعض الشعراء في الأمن والخوف، مستشهداً لذلك قولَ هُدبة بن الخَشْرَم العذريّ حين " أمر مصعب بن الزبير رجلاً من بني أسد بقتله " :

بني أسدٍ إنْ تقتلوني تُحاربوا   تميماً إذا الحربُ العَوانُ اشمَعَلَّتِ
ولستُ وإنْ كانتْ عليَّ حبيبةً   بباكٍ على الدنيا إذا ما تولَّتِ

ثم يعلق على ذلك بقوله :" وهذا شعرٌ لو روّى فيه صاحبه حولاً كاملاً ، على أمْنٍ ودَعَةٍ وفرط شهوة أو شدة حَميةٍ، لما أتى فوق هذا (١١)" .

مهما يكنْ من أمر، فإن الشهوة التي تبعث على قول الشعر، عند أكثرهم، إنما تبعث عند ابن فارس (ت ٣٩٥ هـ) على اختيار الشعر أيضاً ؛ إذ يرى أن اختيار الناس الشعرَ بعضهم لبعض إنما هو شهوات مختلفة (١٢) . لكن المرزوقي (ت ٤٢١ هـ) سيرى خلاف ذلك وهو " أن أبا تمام كان يختار ما يختار لجودته لا غير، ويقول ما يقوله من الشعر بشهوته، والفرق بين ما يُشتهى

---

(٩) أنظر الجاحظ ، **البيان والتبيين** ، ١/ ١٣٨، والعمدة ١/٢١٤ .

(١٠) ابن رشيق ، **العمدة** ، ٢/ ١١٥ .

(١١) نفسه، ١/ ١٩٣ .

(١٢) ابن فارس ، **الصاحبيّ في فقه اللغة** ، تحقيق شويمي، بيروت ١٩٦٤، ص ٢٧٥ .

وبين ما يستجاد ظاهر، بدلالة أن العارف بالبَزّ قد يشتهي لبس ما لا يستجيده، ويستجيد ما لا يشتهي لبسه (١٣)" . فالشهوة لا ترتبط بالجودة، بل بالميل الذاتي، أو ربما بالذوق. والحقيقة أن معنى الاشتهاء هنا يختلف بين هذين الناقدين، فهي عند الأول نوع من التذوّق أو الميل الأدبي، بينما هي عند الثاني نوع من الاندفاع بسبب الرغبة والهوى. والمعنى الأخير هو نفس ما سيعبِّر عنه عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) إذ يجد لدى إنكاره التعلق ببعض أنواع الصور، أنه لا يجوز أن تدعو شهوةُ الإغراب الشاعرَ إلى استعارة صور الجد ، أي الدين ، للهزل والعبث والغزل (قارن أعلاه : القسم ٢، الفصل ١). صحيح أن ثمة خلافاً بين رؤية كل واحد من هؤلاء النقاد إلى موضوع الشهوة، فالأول يجعلها في الاختيار، والثاني ينفيها عن الاختيار وينسبها إلى قول الشعر، والثالث ينسبها إلى طلب الإغراب ، لكن المشترك بينهم جميعاً أن الشهوة أكبر الحواثّ وأقدرها على قول الشعر وعلى اختياره أيضاً.

والمتلقّي، عند ابن طباطبا (ت ٣٢٢ هـ)، يشتهي الشعر كاشتهائه الطعام اللذيذ المذاق ، لكن ليس كل طعام، بل طعام مميز يتصف بخفاء التركيب، فلا يدركه، إذن، إلا الخبراء المهرة؛ وذلك إيماء من ابن طباطبا إلى نوع من البراعة في الصنعة التي لا تجعل عمل الشعر مشاعاً، ولا تسمح بتقليده بيسر، بل تجعله عملاً فيه أسرار، كأسرار أي مهنة دقيقة . والمتلقي يشتهي الشعر اشتهاءه للمَلامس اللذيذة (١٤) ؛ وهنا ينتقل ابن طباطبا إلى مجاز مركب، إذا صح التعبير، فينقل اللذة إلى حاسة اللمس لا إلى حاسة الذوق، وكأن الحاستين معاً تشاركان في التمتع بالشعر. ولا حاجة إلى لفت النظر إلى ربط ابن طباطبا الشهوة الشعرية بأصلها المادي ، وهو هنا الطعام، وإلى ما يتصل بها من حاسة اللمس، وإلى أن ذلك يبدو أول ربط بين الشهوة واللذة عند العرب والمستعربين.

وبكر بن النَّطّاح الحنفي (ت ١٩٢ هـ)، في ما يرويه عنه ابن رشيق القيرواني (ت ٣٥٦ هـ) ينصح الشعراء الذين تكلّ قريحتهم ، بمطالعة الأشعار

---

(١٣) المرزوقي ، **شرح ديوان الحماسة** ، ١٣/١ .

(١٤) ابن طباطبا ، **عيار الشعر** ، ص ٢١ .

لأنها " تبعث الجدّ ، وتولّد الشهوة (١٥)" ؛ وذلك أنّ الشـــهوة لقـــول الشـــعر ضرورية . وهنا يبدو ابن رشيق باحثاً عن المثير النفسي، وهو مطالعة الشعر، وكأنه يقول لنا إن تلك المطالعة تبعث على تداعى الصور والمعاني والموسيقى الشـــعرية في نفس المطالع ، وتشوّقه إلى قول الشعر، وإلى محاكاة كبار الشعراء في عمل الشـــعر. وهذا شيء حقيقيّ ، فطالما تحمس بعض الشعراء لقول الشـــعر بمجـــرد سماعـــهم قصيدة رائعة، أو مطالعتهم ديوان شعر رفيع المستوى، فيبدو قول الشعر نوعاً مـــن العدوى أو من التذكير أو من استكمال الآلة اللغوية والموسيقية والنفسية الضروريـــة للتصوير الكلامي.

لكن الغريب أن ابن رشيق يطلب إلى الشاعر أن يَميل إلى شهوة المخاطبين (المتلقّين) "وإن خالفت شهوته، ويتفقد ما يكرهون سماعه ، فيجتنب ذكـــره (١٦)". وهنا تصبح شهوة الشاعر ثانوية، وشـــهوة المتلقـــين أي الجمـــهور ، ولا ســـيما الممدوحين، هي الأساسية، ويكون على الشاعر أن يخون شهوته تلـــك وطبيعتـــه، مراعاة لأولئك. وذلك يعني أن الشعر لا يكون شعراً إلا برضـــا الجمـــهور ، وأن إقرار الجمهور شيء ضروري للشعر ، وذلك شيء وجدنا شبيهاً له عند كلامنـــا على عمود الشعر ولا سيما عند تناولنا لعنصر الأمثال وشوارد الأبيات (أعـــلاه : القسم ١، الفصل ٢). بيد أن الشهوة تبدو ، في هذا الموضع ، نوعاً مـــن المعـــاني المستحبة وليس الإحساس بالرغبة التي لا تقاوم في قول الشعر. ومن هـــذا القبيـــل زعم بعض أهل الأدب أن أشعر الناس هو " من أكرهَكَ شعرُه على هَجْوِ ذَوِيـــك ومدح أعاديك". ويشرح ابن رشيق ذلك بأن أحدنا يستحسن ذلك الشعر فيحفظ منه وإن كان فيه وصمة عليه ومخالفة لشهوته ، ويستشهد لذلك قول المتنبي:

وأَسمَعُ من ألفاظِـــهِ اللغـــةَ التي   يَلَذُّ بها سمعي ولو ضُمِّنتْ شتمي (١٧)

أي أن اللذة بسماع الشعر تغلب الشعور بالمهانة من الشتم، وهو أمـــر لا يشتهيه السامع في العادة؛ فالشعر بذلك يغلب العادة. وذلك ربط آخر بين الشـــهوة وابتغاء اللذة؛ وإن كان علينا أن نحتاط هنا من كون هذا البيت من قصيـــدة قالهـــا

(١٥) ابن رشيق ، **العمدة** ، ٢٠٦/١ .

(١٦) **العمدة** ، ١/ ٢٢٣ .

(١٧) نفسه ، ١/ ١٢٢ .

المتنبي في مدح الحسين بن إسحاق التنوخيّ (١٨) ، وفي المديح تزلّف قلما يكـــون على نَسَب بالحقيقـــة .

وعند ابن رشد (ت ٥٩٥ هـــ) أنّ الشهوة واللذة متلازمتان؛ فــ "حيـث كانت الشهوة فهناك اللذة، لأن الشهوة هي التي تشوّق إلى اللـــذات ". وهنـــاك شهوات طبيعية معرّاة من النطق ومنسوبة إلى الجسد كالغذاء وغـــيره، وشـــهوات نطقية كالسمع والبصر، على أن السمع أشد مشاركة للنطق من البصر. وهذا ربـط من ابن رشد، وربما من أرسطو نفسه الذي أخذ منه ابن رشد، بين الشهوة والدافع إليها؛ فالحقيقة أن الذي ينشئ الشهوة هو التفكير بإمكان حدوث اللذة، أو هـــو تذكُّرٌ لحدوثها أو تذكير به . وهو أمر نفسيّ يستغله كثير من الناس في الدعاية وفي الإثارة وفي الترغيب ببعض السلعِ .

وعند ابن رشد أن كثيراً من الشهوات تلزمها اللذة وهـــي متخيلـــة ولا تلزمها وهي محسوسة، ولذلك كان تذكُّر الشيء المشتهى لذيذاً. وكذلـــك يجـد الآملون لذة بعد الظفر بالشيء المشتهى . والمحبة لذيذة، لأن المحبـــوب، في نظـر المحبّ، من جملة الخير الذي يتشوّقه كل من يحسّ ويتخيل. والإعجاب لذيذ في نظر يُعجَب الآخرون به. والتملّق لذيذ لأنه يخيّل للمتملَّق أنه محل إعجـــاب وحـــبّ. "وتكرير الشيء الواحد بعينه مستلذّ، لأنه بتكرره يستولي على النفس ؛ والتبـــدل من حال إلى حال لذيذ لأنه " يفيد إحساسَ شيء جديد، كتبدل الفصول والـدول. وكلما كان الحادث أقصر زمناً كان ألذّ. فابن رشد يريد أن يخرج ، على ما يبـدو، من الأمور الحسية إلى الأمور المجردة لينتهي إلى الأدب ولا ســيما الشـعر، ومـا يتضمنه من فنون كالغـــزل.

والتعليم ، عند ابن رشد، أيضاً لذيذ، لأن شهوته كائنة بســـبب رغبـة الإنسان في أن يكون محل إعجاب أو تعجّب، وكلاهما لذيذ. وهو كذلك لذيـــذ لأنه إدراك ينتقل من القوة إلى الفعل. وحُسن الانفعال يُلتذّ به لمكان التشـــوق إلى الكمال الحاصـــل . "وإذا كان التعليم لذيذاً [...] فإن التخييل والمحاكاة " كذلـك " لشبههما بالتعليم ". ويعلل ابن رشد ذلك بقوله:" وإنما صارت المحاكاة والتعليـم لذيذين لأن ذلك إنما يكون بأخذ الوُصَل التي بين الأشياء". والإنسان يشتاق بطبعه

---

(١٨) انظر البرقوقيّ ، **شرح ديوان المتنبي** ، ٤/١٧٢ .

معرفةَ " الاتصالات التي بين الموجودات، ولذلك كانت الأشباه والأمثال لذيذة [...] وبالجملة؛ المتصلات و الشبيهات كلهن لذيذة في أنفسها ". ويشعرنا هذا الفيلسوف، إذن، وبطريقة غير مباشرة، أن الشهوة هي طلب اللذة أو تمنّيها: فشهوة التعليم طلبٌ للذة إعجاب الناس بالمتعلم، وللذة تحقيق إدراك كان مجرّد احتمال، وللذة معرفة العلاقات التي تربط بين الأشياء، ومثلها التخييل والمحاكاة ، أي الشعر. أي أن شهوة هذين العملين المتشابهين في نظر ابن رشد متأتية عن تحقيق الحضور الاجتماعي البارز، وامتلاك القدرة المعرفية، والتمكن من تحليل حقائق الأشياء المتصل بعضها ببعض. لكن إذا صح أنّ هذا في أصل العلم وربما الفلسفة، فإنه خارج عن جوهر الشعر وعن أسبابه، ويبدو ربطاً كيفيّاً لا يقنع.

لكنّ في بعض الشهوات، في رأي ابن رشد، غمّاً ولذة في وقت معاً، كتذكر المحبوب الغائب أو الميت، وكأخذ الثأر، وكالغلبة؛ ولذلك فاللذة والغمّ معاً يصيبان شعراء المراثي. والأدب والرياضة البدنية لذيذان لذة نافعة لما فيهما من غلبة. ومن الآداب ما يكون لذيذاً بعد تعب وتعوّد، كالتأدب بالحكمة. والإكرام لذيذ لأنه يخيّل للمكرَّم أنه في نفسه ذو فضيلة أو مجتهد لها (١٩) . إن عكس موضوع التعليم على موضوع الشعر أدّى، في أغلب الظنّ ، إلى هذا الاستطراد البعيد في بعضه من الحقيقة، لأنه من غير المتصوّر أن يكون لدى الإنسان شهوة لتذكر الأموات، وأن يكون التعب أو الغم داعية إلى الشهوة، لأن الإنسان يشتهي ما هو لذيذ فحسب، وهذا ما سوف يؤكده ابن رشد بنفسه.

ولا ريب في أنّ ابن رشد يخلط بين المعنى الحقيقيّ للشهوة والمعنى المجازي: المعنى الحقيقي الحسي المتصل بالشهوات التي وصفها بالطبيعية، والمعنى المجازي المتصل بالشهوات النطقية ، ويعني بها ، على الأغلب الفنون الأدبية والموسيقية .

أما حازم القرطاجني (ت ٦٨٤ هـ) فيعتقد أن الشهوة هي أحدى طرائق المحسنات والتقبيحات في التخاييل الشعرية (٢٠) ، مؤكداً أن " تخييل الحسن والقبح والجلالة والخِسة " يوجب أن تكون مواضيع الصناعة الشعرية متصلة بما يفعله الإنسان ويطلبه ويعتقده، رابطاً ذلك بأثر الثواب والعقاب في اشتهاء النفس

---

(١٩) في كل ذلك أنظر ابن رشد ، **تلخيص الخطابة** ، ص ٨٨- ٩٧ .

(٢٠) القرطاجني ، **منهاج** ، ص ٩٠، ٩١ .

لما ينفعها من نعمة وصلاح حال ، وبغير ذلك (٢١) . هذا الموقف من القرطاجني يردّ معنى الاشتهاء إلى الرغبة: الرغبة في النفع، والرغبة عن الضرر؛ أي طلب الثواب واجتناب العقاب. وهو ما أشار إليه أوائل النقاد بالرغبة عامة، وبالطمع خاصة، وعنوا به طلب الجائزة على المديح، من غير أن يلمحوا إلى العقوبة على الخطأ إلا في مواضع أخرى.

*****

وعلى الجملة فقد استعمل الشعراء والنقاد درجات ثلاثاً للتعبير عن الميل إلى قول الشعر، ذكرناها تباعاً من الأدنى قوةً إلى الأعلى، وهي: الرغبة والطمع والشهوة. على أنهم عَنَوا بالمصطلحين الأولين غالباً شيئاً واحداً هو الطمع في جائزة الممدوح. إما الشهوة فقد عَنَوا بها ، في الأكثر، شدّة الميل إلى تحقيق اللذة الشعرية ، تأليفاً أو اختياراً. فهما ميدانان مختلفان من حيث المبدأ، لكنهما قد يتداخلان ، فتكون الرغبة عند ابن منقذ، مثلاً، طلباً لتحريك العطاء الشعريّ بغير نظر إلى الممدوح، وربما في غير فن المدح، وذلك أقرب إلى معنى الشهوة ؛ والشهوة عند الشاعر بكر بن النطّاح تتولّد عن مطالعة الشعر، وذلك أقرب إلى معنى الرغبة ، لأن الشهوة ميل نفسيّ طبيعيّ في الإنسان، تحرّكه محرضات آنية، أو يحركه تراكم الحرمان من تحقيق اللذة، وليست ميلاً طارئاً يولَد فجأة.

وعلى طريقة العرب في القول بالمتناسبات ، في كل شيء تقريباً ، أنشأ بعضهم تناسباً طرديّاً بين قوة الشعر وبين الرغبة، حتى إذا انقطعت الرغبة انقطع قول الشعر! وأنشأوا تناسباً آخر بين شهوة الشاعر والقدرة على قول الشعر، وتناسباً ثالثاً بين شهوة المتلقي وقول الشعر. وهذا قد أوقعهم في التناقض لأن التصادم يقع حتماً بين ضرورتين : مراعاة شهوة الشاعر، ومراعاة شهوة المتلقي ولو خالفت شهوة الشاعر، ولا بد من أن تلغي إحداهما الأخرى، فتلغي عمل الشعر . غير أن التناقض واقع بسبب استعمال المعنى الحقيقي واستعمال المعنى المجازي للكلمة، ليس إلاّ، لأن شهوة الشاعر هي الرغبة المرتبطة بلذة قول الشعر، وشهوة المتلقّي هي استحباب بعض المعاني والإعجاب بها. لكن هذا التفريق المعنوي لا يرفع التناقض رفعاً تاماً، لأن شهوة قول الشعر قد تؤدي إلى ابتداع

---

(٢١) **منهاج** ، ص ١٠٦، وقارن كتابنا: **نظريات الشعر** ، ١/ ١٣٧، ١٣٨ .

معان لا توافق المتلقي، ولأن الانصياع للمعاني التي يرغب المتلقي في سماعها قد يوقفً اندفاع الشهوة الشعرية أو يعطلها.

والتناسب الأخير ، هو ، على الأصح، رؤية لنوع من التلازم بين الشهوة واللذة، على ما أوحاه ابن رشد، وذلك أفضل ما نلاحظه من تناسب، إذا جاز القول. وتنبغي الإشارة إلى أن كثيراً من الحيرة التي تنتاب المفكر في معنى الشهوة يجلوه توضيح ابن رشد أن الشهوة شوقٌ إلى تحقيق اللذة ، وهو توضيح أقرب إلى الصواب من شروح المعاجم القديمة والحديثة؛ لكن ربما كان الأصح، في رأينا ، القول إن الشهوة هي الشعور القويّ بالاندفاع نحو الشيء الذي يحقق اللذة أو يذكّر بها.

وما جاء به بشر بن المعتمر في موضوع الرغبة والشهوة من أطرف الأمور ، فقد رأيناه يقول برجحان قوة الشهوة والمحبة على قوة الرغبة والرهبة في كثرة العطاء الشعريّ . وهو بالطبع لا يعني الرغبة بمعناها المطلق بل بالمعنى الخاص الذي هو الطمع في الجائزة، كما قدمنا. وهذا يعني أن الدافع الذاتي إلى قول الشعر وطلب اللذة فيه، أقوى من الرغبة في المال أو الخوف من العقاب. وهو ما يبعد معنى الشعر عن المبدأ النفعي الذي شاع عند العرب، بسبب ارتباط الشعراء بالخلفاء والأمراء والأغنياء عامة ، وبسبب كون الشعر بالتالي حرفة أو شبه حرفة يعيش منها صاحبها، الأمر الذي يجعل شعر المديح ابرز فنون الشعر، حتى وجد فيه بعض ناقلي **كتاب الشعر** لأرسطو ترجمة للمأساة. وهو ، أي اعتبار الدافع الذاتي إلى قول الشعر أقوى من الرغبة في الجائزة، يمنح الشاعر من ناحية أخرى شخصية مستقلة مستغنية ، من حيث المبدأ، عن العطاء، أو هي قادرة على قول الشعر بمعزل عن العطاء ؛ ولعل ابن رشد فكّر في الفنون الشعرية الأخرى التي لا جوائز عليها ، ولا سيما الغزل والفخر والهجاء ، أو أنه تأثّر رأيَ أرسطو الذي لا علاقة له بالمديح .

وقد لاحظنا أن هناك شهوة عامة هي شهوة الشعر، وشهوة خاصة هي شهوة الإغراب ، أي استعمال الصورة الغريبة في الشعر ؛ هذه الشهوة التي قد تستعير الجد للهزل ، وذلك ما سوف يخالفه حازم القرطاجني عند الكلام على مناحي وأغراض الجد والهزل .

ولا تنحصر شهوة الشعر بالشاعر، بل إن للمتلقي أيضاً شهوة ، هي على الأغلب شهوة سماع الشعر، وله شهوة أخرى هي شهوة اختيار الشعر، وشهوة ثالثة هي اشتهاؤه لبعض المعاني الشعرية . وأن كان معنى اللذة هنا يراوح بين الحقيقي والمجازيّ .